

Diana Esteba Ramos, *Grammaire, lexicographie et littérature espagnole: Catalogue du fonds ancien de la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (xvi^e-xvii^e siècles)*. Présentation de Marie-Hélène Maux-Piovano, Service de Publications et Périodiques, Université de Strasbourg (ReCherches: Culture et Histoire dans l'Espace Roman. Hors série) 2012, 116 págs.

En una época en que internet se ha convertido en el modo de acceso más común a los fondos bibliográficos de las instituciones, y la digitalización del fondo antiguo una apuesta cada vez más promovida por las instituciones librarias nacionales, puede resultar llamativo la publicación en papel de una obra de las características que vamos a describir a continuación: el catálogo de las obras gramaticales, lexicográficas y literarias españolas de los siglos xvi y xvii que se conservan en la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg (BNUS).

Pero nada más lejos de la realidad: aunque en los últimos decenios el avance de las tecnologías ha provocado una explosión exponencial de bibliotecas virtuales bajo iniciativas nacionales o consorcios internacionales, en ocasiones se ha relegado a un segundo plano pasos previos como la catalogación completa

de los fondos existentes en bibliotecas y archivos o el volcado de la información ofrecida por los ficheros manuales a los catálogos informatizados, de modo que la publicación de trabajos como el que nos ocupa es aún necesario y bienvenido. Internet ha irrumpido aportando nuevas bazas para el libro antiguo, importantes y novedosas, sin duda, pero ha interrumpido otras que aún no se habían finalizado.

De aquí que el catálogo del fondo antiguo español de la Biblioteca nacional y universitaria de Estrasburgo realizado por la profesora de la Universidad de Málaga Diana Esteba Ramos sea tan importante. Con un propósito claramente delimitado, su labor consistió en adentrarse en los ficheros manuales —los «registres noirs»— y extraer aquellas noticias relativas a obras gramaticales, lexicográficas y literarias españolas de los siglos xvi y xvii conservadas en la BNUS. Buena parte de la información de esos libros-fichero negros aún no ha sido volcada al catálogo informatizado («seule 1 fiche sur 40 a été indexée»), solo una de cada cuarenta fichas bibliográficas ha sido incluida en el catálogo, señala la profesora Esteba en la pág. 19); por ello, al igual que en otras muchas bibliotecas, no es posible conocer la totalidad de obras existentes ni conocer con exactitud cuáles son los fondos allí conservados salvo realizando las búsquedas *in situ*. La BNUS, fundada en 1871, es además una biblioteca particularmente rica, con más

[359]

de tres millones de ejemplares y unos dos mil incunables, ubicada en una encrucijada de caminos geográficos y culturales franco-alemanes, lo que hace que esta labor sea aún más necesaria.

El catálogo resultante de aquellas consultas recoge 114 noticias bibliográficas clasificadas por orden cronológico y alfabético de títulos. Teniendo en cuenta que hacen referencia solo a obras españolas de los siglos XVI y XVII, no es una cifra que haya que minusvalorar. Se refieren tanto a obras didácticas para la enseñanza-aprendizaje de español (gramáticas y diccionarios bilingües o plurilingües) como a obras literarias de autores españoles (o traducciones a otras lenguas europeas) de autores como César Oudin, Ambrosio Calepino, Antonio de Guevara, Diego de San Pedro, Quevedo o Cervantes. Las fichas de las obras se ordenan cronológicamente de acuerdo por la fecha de su publicación y, en la parte final, se incluyen un índice de títulos por orden alfabético, un índice de autores y otro de lugares de publicación.

El catálogo que presenta la obra es descriptivo. A modo de balance, se ofrece en la introducción unas breves notas sobre el español en Francia, en Inglaterra o en Italia y en el ámbito germánico (págs. 11-18) donde se anticipan muchos de los autores y títulos que se encontrarán a continuación. Y ¿quiénes son estos autores? ¿De cuáles se conservan más obras y a qué otras lenguas se tradujeron? Haciendo un rápido balance de los datos recogidos por este catálogo, pueden señalarse el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara, la *Cárcel de amor* y la *Celestina* como las obras españolas que tienen más presencia en el fondo antiguo de la BNUS, lo que está en consonancia con la abundancia de traducciones que se hicieron de ellas durante el siglo XVI.

En cuanto a las ciudades donde se imprimieron esas obras, de acuerdo con el índice de lugares, las obras de Venecia, Fráncfort, Madrid, París, Amberes y Bruselas son de las que más títulos se conservan en la BNUS, pero este dato no es concluyente, pues hay que tener en cuenta que la adquisición de fondos en la Biblioteca de Estrasburgo se realizó también en buena medida durante las

centurias pasadas a través del intercambio de duplicados.

Metodológicamente se ha tomado la *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicología del español* (BICRES) de H. J. Niederehe como modelo para elaborar este catálogo. Esto supone que se da una información sumaria sobre la foliación o paginación de la obra y se transcribe la portada respetando la aparición de minúsculas/mayúsculas y separando con pleca cada cambio de línea. También se da el número de la signatura con que ha de ser solicitada la obra en la Biblioteca y, ocasionalmente, cuando el ejemplar así lo presenta, una nota de proveniencia o pertenencia.

Tras la ordenación cronológica un índice posterior ordena los registros alfabéticamente por el título. Este ayuda a agrupar obras con temática semejante que comienzan por palabras similares como «Gramática» o «Grammaire», pero en otros casos esta ordenación alfabética hace que títulos que no empiezan igual acaben distanciados: por ejemplo, las varias ediciones del Quijote o las diferentes ediciones de Guevara en distintas lenguas. Quizá un índice temático —que clasificara en apartados separados las gramáticas, los vocabularios y las obras literarias— habría ayudado a mostrar visualmente cuáles son las obras o autores más conservados y hacia qué metodología de aprendizaje se mostró mayor interés en la región.

Del mismo modo, una descripción más sistemática de los datos bibliográficos habría sido posible. Esto es visible por ejemplo en la normalización de los encabezamientos, en ocasiones con variantes, como los de Antonio de Guevara. En el caso de obras significativas o raras, como por ejemplo la *Celestina* de 1523 allí conservada (ficha 5), una descripción más detallada de ciertos datos del ejemplar ante el que nos encontramos habría añadido más riqueza y exactitud a la descripción, como rasgos tipográficos, presencia de grabados o no en el interior del texto y descripción de estos, lo que siempre es interesante para poder comparar con otras ediciones.

De acuerdo con lo expuesto, podemos concluir lo siguiente: resulta bienvenido un catálogo como este en el que se recoge el fondo

relativo a la gramática, lexicografía y literatura españolas de los siglos XVI-XVII conservado en la biblioteca de Estrasburgo, una biblioteca que presenta un claro interés para los investigadores del libro antiguo por sus fondos hispánicos (y quién sabe si, para los siglos XVIII y XIX, depara aún más sorpresas). Sin esta labor de búsqueda y recopilación *in situ* difícilmente llegaríamos a conocer obras o ejemplares que allí se conservan, pues solo una pequeña parte es localizable a través del catálogo en línea.

El catálogo aquí descrito, salvando ciertas cuestiones metodológicas y complementado con el propio catálogo en línea (<<http://opac.bnu.fr/>>) y el reciente portal de digitalizaciones de la BNUS, *Numistral* (<<http://www.numistral.fr/>>), es un buen punto de partida para el estudio de las obras de aquella época.

Damos pues la enhorabuena a la autora y animamos a la realización de catálogos similares en otras bibliotecas, tan importantes como esta de Estrasburgo o de menor relevancia también, con mayor énfasis aún de aquellas cuya catalogación total o parcial de sus fondos aún no se ha hecho pública o no es accesible informáticamente.

Luis Pablo Núñez

José Lambert y Catalina Iliescu Gheorghiu (eds.), *Universe-Cities as Problematic Social Villages: Continuities and Shifts in our Academic Worlds*, PGET/UFSC, Tubarao, 2014, 284 págs.¹

¹ La presente reseña se inscribe en el proyecto de investigación «Traducción, medios de comunicación y opinión pública» (FFI2012-35000), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (convocatoria I+D+i 2012) y forma parte del trabajo realizado en el marco del GIR «Traducción, Ideología y Cultura» (TRADIC) de la Universidad de Salamanca. La reseña ha podido llevarse a cabo gracias a que su autora disfruta de una subvención de la Junta de Castilla y León para la contratación predoctoral de personal investigador, cofinanciada por el Fondo Social Europeo.

Es indudable que la globalización, aun con su ambigüedad definitoria, ha penetrado en todos los aspectos de nuestras sociedades, transformando, entre otras cosas, los términos en los cuales se ha construido, adquirido y utilizado el conocimiento a lo largo de la historia. Las universidades de hoy en día se encuentran inmersas en una continua conversación dialéctica con las fuerzas globalizadoras de los últimos tiempos, enfrentándose a numerosas contradicciones, dilemas y retos. El conjunto de contribuciones que dan forma a esta heterogénea obra colectiva aporta visiones diversas pero complementarias en torno al sinfín de interrogantes planteados por el fenómeno de la globalización en su relación con lo que, en opinión de Pedro Aullón de Haro, se ha erigido como un nuevo paradigma académico. Conceptos clave como los de movilidad, cooperación, nuevas tecnologías, comunicación y traducción se abordan transversalmente a lo largo de un volumen rico en reflexiones e investigaciones que, formuladas desde enfoques disciplinarios distintos, comparten una profunda vocación crítica y generan un estimulante debate sobre la deriva y el futuro de la llamada sociedad del conocimiento y el papel institucional que en ella ejercen las «univer-ciudades», así denominadas por su paradójica interacción con lo global y lo local.

Los editores abren la discusión profundizando en esta problemática y señalando la necesidad de una adecuada política lingüística impulsada desde las universidades que contrarreste el poder homogeneizador del inglés como *lingua franca*, tendencia impuesta sin la participación de la comunidad académica y científica. Ante lo que parece estar tornándose una excesiva estandarización de las estructuras académicas, Lambert e Iliescu reivindican la importancia de preservar los principios de interdisciplinariedad y cooperación, así como de potenciar el multilingüismo, articulado a través de la traducción, como garante de la apertura y diversidad de las instituciones académicas.

En su capítulo, Iliescu aborda la noción de internacionalización, entendida como el conjunto de mecanismos destinados a gestionar de forma rentable los desafíos impuestos por la

globalización y, no sin antes alertar sobre la creciente mercantilización de la educación superior y el papel secundario e incluso marginal de los idiomas en el mundo académico, se centra en uno de los pilares básicos de la proyección internacional de las universidades: la movilidad. Su estudio se nutre de una investigación empírica que pone de relieve las particularidades lingüístico-culturales percibidas por universitarios rumanos de intercambio en España y que arroja luz sobre las actuales políticas lingüísticas de las instituciones académicas del país.

Por su parte, Pedro Aullón de Haro ofrece una interesante visión diacrónica de las distintas tradiciones académicas, que sirve de marco para el análisis del presente y el posible futuro de la universidad en el mundo global. Frente al extendido optimismo sobre la «sociedad de la información» —que, como bien apunta el autor, no necesariamente conduce a una «sociedad del conocimiento»—, este capítulo pone sobre la mesa cuestiones tan relevantes como el menoscabo de las ciencias humanísticas, el creciente paralelismo entre universidad y empresa, que lleva a la exclusión y el aislamiento a los investigadores, el poder ejercido por la informatización de la enseñanza y el progresivo deterioro del pensamiento crítico.

Desde un prisma más cercano al ámbito de la gestión académica, Andrés Pedreño Muñoz aborda la cuestión de la integración de las nuevas tecnologías en el mundo académico y denuncia un excesivo conservadurismo por parte de las universidades europeas, que en su opinión manifiestan cierta reticencia en lo que respecta a la incorporación y asimilación de métodos innovadores como el de la enseñanza electrónica o *e-Learning*.

En el cuarto capítulo José Lambert lleva a cabo una interesante disertación en torno al papel de los idiomas en el contexto de la globalización del conocimiento. Su exposición nos ilumina sobre la visión excesivamente estrecha e inmovilista que impera en las universidades en lo que se refiere a las lenguas; una visión impuesta desde esferas ajenas a la comunidad académica, demasiado anclada en la supremacía de la *lingua franca* y que ignora

la naturaleza compleja y dinámica de los procesos de comunicación a nivel mundial. Un ejemplo ilustrativo que aporta Lambert es el de los famosos sistemas académicos de clasificación, donde el inglés ejerce como criterio de exclusión y contribuye a la divulgación de una concepción sesgada de la universidad.

En línea con esta crítica a las visiones hegemónicas y excluyentes, Yolanda Aixelà analiza los movimientos migratorios y transnacionales a la luz de un buen número de teorías culturales para poner de relieve la excesiva territorialidad de las instituciones académicas europeas y la pervivencia en su seno de enraizados estereotipos sobre las comunidades musulmanas. La autora aboga por una redefinición de la cultura desde una base antropológica como una de las principales tareas pendientes de las universidades de la Europa occidental en su camino hacia un mundo intercultural.

Por otro lado, la relevante contribución de Covadonga Gemma Fouces González profundiza en uno de los ámbitos fundamentales de la sociedad del conocimiento, el de la producción cultural, y más concretamente el de la industria editorial para alertar de su progresiva transformación en un ente gobernado íntegramente por el ánimo de lucro, una tendencia que pone en jaque la libertad de expresión, la proliferación de obras innovadoras y originales y el espíritu democrático de la cultura.

El séptimo capítulo, a cargo de Jorge Jiménez Bellver, retoma la peliaguda cuestión del multilingüismo y la traducción dentro del fenómeno de la globalización para recalcar el deber moral de las universidades de desprenderse de nociones lingüísticas idealizadas y limitadoras, que no sirven sino para perpetuar asimetrías de poder y naturalizar los discursos dominantes. Tras una pormenorizada reflexión sobre las implicaciones que se derivan del concepto de «era pos-babélica», el autor añade otro a la lista de deberes de las instituciones académicas en el mundo global: la visibilización del carácter dinámico de la multiplicidad de lenguas y de los procesos de traducción.

Monique Pfau dedica su capítulo a analizar las estrategias de internacionalización académica mediante el empleo del inglés en las revistas especializadas del área de humanidades

integradas en la plataforma brasileña Scielo. Su estudio, centrado en la traducción de los títulos, alude a interesantes cuestiones culturales y políticas sobre la forma en que viajan de lo local a lo global las producciones científicas desarrolladas en el ámbito regional de una sociedad en desarrollo económico como la brasileña.

Para finalizar, William F. Hanes, sin abandonar el terreno de los artículos académicos, esta vez del campo de las ciencias empíricas, lleva a cabo una demostrativa exposición sobre las dificultades definatorias del concepto de autoría en el universo científico, cada vez más tendente a la producción de obras colaborativas. A la luz de su escrutinio de los mecanismos de normativización puestos en marcha por las instituciones científicas para delimitar y estandarizar el concepto de autor, llama profundamente la atención el lugar marginal al que queda relegado el lenguaje y, por ende, los traductores y revisores, a pesar de cumplir varios de los criterios formulados por dichas normativas.

En definitiva, la suma de las distintas contribuciones a esta antología cristaliza en una publicación que ayuda a revisar críticamente el presente y futuro de la universidad y que encarna en sí misma muchos de los principios académicos que defienden sus páginas: la interdisciplinariedad, la colaboración, la diversidad de enfoques y el pensamiento crítico.

Cristina Vidal Sales

Jorge Bergua Cavero, *Pronunciación y prosodia del griego antiguo: Guía práctica para la lectura de sus textos, Suplementa Mediterranea* 15, Ediciones Clásicas, Madrid, 2015, 122 págs.

Frente al método tradicional de gramática-traducción, que descuida (cuando no menosprecia o ignora abiertamente) la lectura en voz alta de los textos clásicos, el creciente empleo de los métodos activos, que tienen como uno de sus pilares fundamentales fortalecer la competencia oral de los alumnos en el estudio

de las lenguas clásicas, ha puesto más de actualidad que nunca la cuestión de cómo abordar, precisamente, la lectura de los textos en griego clásico.

Es sabido que la manera habitual que tenemos en Occidente de leer dichos textos, con las diferencias debidas a los diversos acentos nacionales, se basa en la conocida como «pronunciación erasmiana» —cuyas bases fueron puestas, sin embargo, por Nebrija a finales del xv y popularizada por Erasmo en el xvi, en su diálogo *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*—, que pretendía acercar la lectura de los textos griegos en la escuela a la que debió tener el griego clásico en el s. v a. C., pero que, como es fácil suponer, no es sino una forma convencional de abordar la lectura de aquellos textos. Frente a ésta, tenemos la pronunciación bizantina-moderna, abiertamente itacística.

De otro lado, el notable conocimiento que hemos acumulado desde el siglo xvi sobre el griego antiguo y su evolución —en particular, gracias al trabajo de la gramática histórica y la lingüística más moderna—, ha animado a no pocos autores a criticar la convención erasmiana tradicional y a proponer diversas «pronunciaciones auténticas», que por lo visto hasta ahora están lejos de suscitar cierta unanimidad o acuerdo.

Aunque el modo de pronunciarlo y leerlo se trata brevemente en cualquier manual o gramática de griego antiguo, junto con las primeras nociones del alfabeto y de los diacríticos utilizados en la escritura, faltaba hasta ahora un manual como el que acaba de publicar el profesor Bergua Cavero, del Área de Filología Griega de la Universidad de Málaga, donde desde una perspectiva práctica y realista se abordan todas las cuestiones que suscita un tema tan interesante.

Las propuestas del profesor Bergua Cavero tienen como objetivo esencial defender la pronunciación erasmiana tradicional, sólo que explicando de modo claro y razonado todos los puntos en que aquella se basa.

De entrada, en la Introducción (págs. 13-22) el autor define las grandes líneas de su propuesta, que podemos resumir así:

1) Sea cual sea la propuesta que se haga de lectura del griego antiguo, hay que advertir

que ésta será altamente convencional².

2) No se trata tanto de pronunciar el griego exactamente como se supone que se hacía entonces, como de proponer una pronunciación coherente que ayude al aprendizaje y a la lectura y comprensión de los textos literarios. En concreto, el autor trata de proponer una manera de leer el griego antiguo que resulte lo más racional posible para el hablante de español —una vez admitida la imposibilidad de una lectura única que supere los distintos modos nacionales, muchos de ellos consagrados por siglos de tradición³—.

3) Su explicación no es conformista con la tradición, sino que tiene en cuenta los grandes avances en fonética griega de los últimos tiempos, así como algunos grandes manuales de prosodia griega, como los de W. S. Allen (1973) y, sobre todo, la gran monografía de Devine y Stephens (1994): lo que se propone es una interpretación «históricamente informada», pero también actual de los textos antiguos, a falta de grabaciones sonoras de aquellos lejanos tiempos.

4) Asimismo, la pronunciación y acentuación que el autor defiende es la misma para todos los autores y textos griegos desde Homero hasta finales de la Antigüedad (ss. IV/v d. C.) —al menos en lo que a los textos paganos se refiere—: «Esta pronunciación unitaria, que se propone [...] no puede ser sino altamente convencional, pero es que es imposible o casi pretender leer cada texto griego como suponemos que sonaría en la época y

² Como afirma el autor en págs. 17-18, dirigiéndose a los más puristas: «habría que recordarles algo que sabe muy bien todo el que trabaja en el campo de la tradición clásica: que nuestra visión e interpretación de la Antigüedad, en cualquiera de sus muchas facetas, trae siempre consigo una cuota inevitable de actualización, de recreación, cuando no de pura invención o ficción».

³ «Lo ideal sería, evidentemente, tener una pronunciación unificada, aceptada por todos, pero mucho nos tememos que esto es casi imposible de conseguir, tanto por la inercia de las tradiciones ya asentadas de siglos en cada país [...] como por las notables diferencias entre estas lenguas modernas en cuestiones como las distinciones fonemáticas de vocales y consonantes, oposiciones de cantidad, el tipo de acento, las tradiciones métricas y literarias, etc.» (pág. 18).

lugar en que se compuso» (pág. 20). De ahí que no se tengan en cuenta ni la realidad dialectal ni la cronológica.

Para plasmar estas propuestas, el autor ha estructurado el libro en tres grandes capítulos: I. Pronunciación (págs. 23-39); II. Prosodia (págs. 41-78); y III. El ritmo en poesía: métrica y versificación (págs. 79-107).

En el capítulo I se abordan todas las cuestiones que suscita la pronunciación del griego antiguo, para lo cual se sigue el manual de W. S. Allen, *Vox Graeca*, en la última edición revisada por el autor, la de 1987, a pesar de que sus postulados han sido objeto de crítica, en el sentido sobre todo de que la fonética del ático del siglo IV a. C., al menos en su variante popular, estaba ya muy cerca de la del griego moderno⁴. Por su parte, el profesor Bergua pone en duda que esta propuesta, que de triunfar permitiría unificar las distintas formas de pronunciar la lengua clásica, llegue a imponerse por lo que supone de ruptura de una tradición de ya casi cinco siglos⁵ y por basarse en un alfabeto altamente disfuncional.

En el terreno de la pronunciación, sus propuestas, que van en la línea de conservar la «útil y razonada» convención erasmiana, se pueden resumir del siguiente modo:

1) La mayoría de las consonantes griegas se pronunciarán como las españolas correspondientes. En el caso de las aspiradas, cuya realización en griego antiguo parece que era

⁴ Lo cual ha servido de base recientemente para proponer una pronunciación del griego antiguo como si fuera griego actual. Así, el método de aprendizaje del griego antiguo denominado ΔΙΑΛΟΓΟΣ, del profesor Santiago Carbonell, incluye audios con la pronunciación erasmiana y la histórica vigente en Grecia.

⁵ Sin embargo, como el autor reconoce en página 25, a pesar de que el sistema erasmiano es el más extendido, en contra de su pervivencia juega el hecho de que en esos mismos 500 años se han desarrollado diversas versiones de ese sistema, más o menos adaptadas a la realidad de las diversas lenguas nacionales, lo cual hace que un mismo texto griego antiguo suene muy diferente de un país a otro. Esta fragmentación ha animado, asimismo, las más radicales propuestas de reforma cuyo objeto último es, sin duda, un loable deseo de restablecer un cierto consenso y uniformidad.

como oclusivas sordas seguidas de aspiración, el autor propone la habitual pronunciación como fricativas —/x/, /f/ y /θ/— tanto por no romper una tradición de siglos, como por la dificultad que para el hablante español supondría la pronunciación aspirada de dichas consonantes. Asimismo, respecto al espíritu áspero inicial de palabra, debería pronunciarse como una fricativa glotal sin demasiada intensidad para no confundirla con nuestra velar /x/. Para la ζ, aunque admite que en clásico su valor era /zd/ —que en el siglo IV a. C. pasó a una silbante /z/ probablemente geminada, para acabar dando una silbante sonora /z/—, admite la pronunciación africada, que es la más habitual en estos pagos, en concreto, la africada sorda /ts/. En el caso de las geminadas, indica que hay que pronunciarlas, por la frecuencia de estos grupos de consonantes en griego —estableciendo la frontera silábica entre ambas consonantes—. Por último, aboga también por mantener los casos de fonética sintáctica (*sandhi*) que afectan a las consonantes.

2) En cuanto a las vocales y diptongos, respecto al timbre sólo la *v* plantea algún problema, que se resuelve pronunciándola como la *u* francesa o *ü* alemana, es decir como /y/. Respecto a la cantidad, la dificultad para el hablante de una lengua romance de hacer notar en la lectura en voz alta las diferencias entre largas y breves —que además conllevan diferencias de abertura en ciertos casos—, impide que podamos plasmar con naturalidad en nuestra lectura del griego este rasgo concreto⁶. En el caso de los diptongos, en las formas *ei* y *ou*, grafías que podían corresponder tanto a genuinos diptongos como a formas vocálicas monoptongadas, el autor aboga por mantener su pronunciación habitual: /ei/ y /u/, tal como recomienda el sistema erasmiano, a pesar de su evidente arbitrariedad (pág. 35). En los diptongos largos, en aquellos cuyo segundo elemento es *v*, se recomienda una pronunciación similar a la de su correlato breve, salvo en el caso de *ou*, donde la pronunciación recomendada es /ou/. En aquellos cuyo segundo elemento es una *i*, que habitualmente

⁶ Ni siquiera es recomendable distinguir las cantidades en la lectura métrica, pues en este terreno el autor recomienda la lectura meramente acentual de la métrica antigua.

se suscribe, esa vocal no se pronunciará en ningún caso⁷. Finalmente, en cuanto a los fenómenos de contacto vocálico en la prosa —o cuando se evitan, como en la *v* antihiática—, se recomienda leer siguiendo las convenciones gráficas habituales, sin tener en cuenta cuál pudiera ser la pronunciación antigua.

El capítulo II es el dedicado a la prosodia, es decir, a la sílaba y a rasgos suprasegmentales tales como el tono, la intensidad, la duración, la entonación, el *tempo* y el ritmo.

Después de analizar los rasgos del griego antiguo desde el punto de vista silábico, se detiene en la silabación de algunas agrupaciones de consonantes griegas en interior de palabra, como las de *muta cum liquida* o, en el ático, los grupos de oclusiva seguida de *μ*, *ν*, concluyendo que, en el primer caso, la silabación que practicaban el ático y la *koiné* coincide con la del español, mientras que, en el segundo, se debe hacer caso omiso de las peculiaridades prosódicas del ático.

En lo referente a la cantidad en la sílaba, Bergua Cavero recomienda hablar de «peso silábico» —más que de cantidad silábica— y, por tanto, de sílabas ligeras o pesadas —más que de sílabas breves o largas—, añadiendo que las lenguas que dan importancia al concepto de peso silábico —muy importante en la versificación— suelen ser las que distinguen fonológicamente entre vocales largas y breves.

Aunque se hacen unas breves referencias a los conceptos de ritmo y *tempo* en las lenguas, dada la naturaleza de nuestra documentación en griego antiguo, estos rasgos suprasegmentales se nos escapan y, por tanto, no podrán ser trasladados a nuestro intento de reconstruir la pronunciación más ajustada a la realidad de la lengua clásica.

Más decisivas parecen las observaciones sobre el acento griego antiguo, respecto al cual hay un consenso básico entre los especialistas,

⁷ Y eso a pesar de que no pocos editores de textos arcaicos y clásicos suelen colocar adscrita esa *iota*, reproduciendo así la pronunciación que debían tener esos diptongos en la época en que se escribieron esas obras: v. gr., τῶι λόγῳι. No obstante, la postura del autor en este caso es coherente con su oposición a las distinciones cronológicas a la hora de pronunciar el griego antiguo.

que lo consideran de naturaleza tonal o «melódica», es decir, relacionado con la altura, frente a lenguas como el español, cuyo acento es de intensidad.

Es más, en una tipología tonal-acental de las lenguas del mundo, el griego entraría en la categoría de lenguas con acento melódico puro, colocado en una sílaba determinada, y no asociado en principio con la intensidad o la duración.

Los estudios tipológicos han demostrado que las lenguas con acento melódico puro son raras e inestables, por lo que suelen desembocar en un sistema acental dinámico, como el que de hecho tuvo el griego en época imperial, coincidiendo con la desaparición de la distinción fonológica entre vocales largas y breves.

Caracterizado así el acento griego antiguo, ¿qué influencia tiene todo esto en nuestro modo de pronunciar la lengua antigua? Pues, según el autor, ninguna, pues carecemos de los conocimientos suficientes sobre la naturaleza melódica del acento griego como para tratar de leer el griego clásico con tal tipo de acento, de modo que todos los intentos que en los últimos tiempos se han hecho en esa dirección no dejarían de ser meramente experimentales o especulativos. Por ello, al leer un texto griego antiguo, en materia de acento usaremos nuestro acento de intensidad.

En la cuestión del acento, además de referir brevemente los principios que regulan su colocación en las palabras griegas, el autor dedica amplio espacio al tema de los grupos apositivos y clíticos (es decir, las palabras átonas)⁸, los proclíticos y los enclíticos, pues, como dice el autor, es muy difícil saber si la ortografía habitual de los textos clásicos es fiel a la realidad prosódica de la lengua. Además, en este aspecto de la prosodia, lo habitual es que el lector de textos griegos antiguos se guíe por las prácticas habituales en su lengua materna.

⁸ La diferencia entre ambos radica en que el grupo apositivo hace referencia al ritmo y el clítico al acento. Como en otros casos ya vistos, esta diferencia entre la dependencia rítmica y acental en griego antiguo es tan sutil que no podrá trasladarse a nuestra pronunciación de la lengua clásica, donde, en la prosa, tendrá que ser el acento de palabra el elemento conductor.

En cuanto a la próclisis, recomienda tratar como proclíticas todas las categorías de palabras que lo son en griego bizantino, moderno y en la mayoría de las lenguas europeas actuales. En el caso de las enclíticas, en la pronunciación hay que observar las normas que regulan su acentuación.

En el capítulo III, referente al ritmo en poesía, la métrica y la versificación, después de recordar los principios fundamentales que rigen el funcionamiento del verso en griego antiguo, menciona las tres propuestas fundamentales que hay para recitar los versos de los autores clásicos —cantar los versos con melodías más o menos acordes con lo que sabemos del funcionamiento del acento griego (como hacen G. Danek y S. Hagel); recitarlos con un supuesto acento melódico en las sílabas que lo llevan (como hace el americano Daitz); o mantener la recitación acental, la tradicional—, de las cuales el autor defiende la «recitación rítmica acental», por ser la más realista, a pesar de resultar absolutamente convencional —como lo son la pronunciación y el acento—. Dicha «recitación» consiste simplemente en colocar nuestro acento de intensidad en el tiempo fuerte del metro, sin hacer caso a los acentos de palabra escritos, recitación que tiene amplia y sólida tradición, pues remonta a la recitación escolar de la métrica latina desde la Antigüedad tardía⁹. Como añade Bergua Caverro: «es, creemos, el único sistema razonable o meramente posible para que un hablante de español pueda percibir de forma auditiva, sensible, los ricos efectos rítmicos [...] de la poesía antigua» (pág. 95).

El libro, que viene prologado por el profesor Emilio Crespo, de la Universidad Autónoma de Madrid, además de unas «Consideraciones finales» (págs. 109-111) a modo de

⁹ Independientemente de los detractores con que cuenta este sistema de lectura acental, el autor es consciente de los problemas que conlleva, entre ellos, el hecho de no distinguir, como los antiguos, entre sílabas pesadas y ligeras, sino entre tónicas y átonas; o la distorsión acental, al colocar el acento en los tiempos fuertes, olvidándose de su colocación normal en las palabras, con lo que se estarían acentuando de modo distinto la prosa y el verso.

conclusión y una breve bibliografía citada, incluye información sobre grabaciones y páginas web donde se pueden oír distintas propuestas de lectura de textos griegos antiguos, hechas por autores tan diversos como S. G. Daitz, A. García Calvo, M. Hadas, G. Nagy o W. Schadewaldt, sin olvidar los audios que el autor ha incluido en su propia web <<http://www.jorgebergua.com>>.

Para cerrar esta ya larga reseña, y a la luz de lo que en ella hemos recogido, es evidente que no estamos ante una propuesta novedosa ni revolucionaria de reconstrucción de lo que debió ser la pronunciación del griego antiguo; muy al contrario, el autor, guiado por el pragmatismo, se decanta por defender y justificar la convención erasmiana, sirviéndose a veces de argumentos de la propia historia del griego y en muchas ocasiones acudiendo a lo que es la práctica consagrada por la tradición entre hablantes de lengua española. Su actitud conservadora, que compartimos, se justifica no tanto porque las propuestas alternativas sean igual de convencionales —a falta de un conocimiento más preciso de la fonética, la fonología o la prosodia del griego antiguo—, sino porque ninguna de ellas ha suscitado el grado de acuerdo que hasta ahora ha logrado la propuesta de Nebrija y Erasmo —ni parece que en un futuro más o menos inmediato lo vayan a lograr—. Creemos, como el autor, que más allá de discutir lo acertado o no de los postulados erasmianos, lo importante es tratar de conseguir que nuestros alumnos disfruten de los textos griegos clásicos no sólo a través de la traducción y comentario de dichos textos, sino también desarrollando la competencia oral y el componente «auditivo», sirviéndose de un sistema de pronunciación que, con sus carencias y defectos, nos permitirá descubrir la importancia central que la oralidad y la *auralidad* tuvieron en la génesis y difusión de la literatura griega antigua.

Cristóbal Macías

Emilio Suárez de la Torre, *Hesíodo. Teogonía*, Dykinson, Madrid, 2014, 243 páginas.

Debemos agradecer a la editorial Dykinson, dedicada fundamentalmente a publicaciones de tema jurídico, la meritoria iniciativa de haber comenzado en 2009 una colección de clásicos, dirigida por Alfonso Silván Rodríguez. Además de monografías de tema literario y filosófico, la colección incluye dos series de bolsillo, en un manejable formato que recuerda mucho a los clásicos de la editorial alemana Reclam. La primera serie consta sobre todo de estudios de poética y estética, y la segunda, de obras de clásicos grecolatinos, entre los que se cuentan hasta la fecha Heródoto, Sófocles, Platón, Aristóteles, Horacio y 'Longino', con texto original, traducción, introducción y notas. El libro que aquí se reseña, la *Teogonía* de Hesíodo, se debe a Emilio Suárez de la Torre, reconocido especialista en la poesía griega arcaica, de la que ha publicado excelentes traducciones: de las odas y los fragmentos de Píndaro (en Cátedra), de los poetas yambógrafos y de los elegíacos (ambas en Gredos), así como una antología de los principales líricos (en Cátedra). La importancia de los poemas hesiódicos, y en concreto de la *Teogonía*, en la cultura griega, y por ende, en la tradición occidental, es difícil de exagerar. Junto a las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro sirvió durante siglos de manual mitológico de referencia, como demuestra el hecho de que sus versiones de los mitos se convirtieran en las canónicas ya desde la época arcaica. Pero obviamente la obra de Hesíodo es mucho más que un compendio de nombres de dioses: se trata de un producto genial de la poesía épica de tipo genealógico, tan ambicioso que constituye como un gran fresco, organizadísimo y exhaustivo, de las principales ramas familiares de los dioses griegos, con especial énfasis en sus uniones amorosas y en su descendencia. Entre ellas Hesíodo insertó interludios himnicos (como el largo «himno a las Musas» inicial, vv. 1-115, o el desconcertante «himno a Hécate», 411-452) y episodios narrativos, los que conforman el

mito de sucesión (entre Urano y Crono, 154-210, y entre Crono y Zeus, 453-506), el engaño de Prometeo y sus consecuencias (507-616) y las batallas entre dioses olímpicos y Titanes (la Titanomaquia, 617-720) y entre Zeus y Tifeo (la Tifonomaquia, 820-880).

Se da la coincidencia de que solo unos meses después del libro que se reseña ha aparecido otra edición bilingüe de Hesíodo, no sólo de la *Teogonía*, sino también de *Trabajos y Días* y del *Escudo*, a cargo de José Antonio Fernández Delgado: *Hesíodo. Obras*, Madrid, 2014, en la colección Alma Mater del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Se trata de una edición crítica, con amplia introducción y notas, que presenta la novedad de incluir numerosas lecturas de papiros, publicados después de ediciones de referencia como la de Solmsen y sobre todo las de West. El libro de Suárez tiene otra orientación, ya que busca aproximar la obra a un público más amplio, de nivel universitario, ya desde su propio formato de bolsillo. Estas dos publicaciones españolas son clara muestra del interés que sigue suscitando la original e influyente obra de Hesíodo, que ha sido objeto de nuevas traducciones y notables estudios en los últimos años. Así, en la colección Loeb se han vuelto a editar los poemas y fragmentos hesiódicos por G. W. Most, *Hesiod. Theogony. Works and Days. Testimonia*, Cambridge (Mass.)/London, 2006; *Hesiod. The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments*, 2007. En Bompiani ha aparecido una edición bilingüe de todo lo que se conserva de Hesíodo, con la importante novedad de incluir los escolios antiguos y su traducción, a cargo de C. Cassanmagnago, *Esiodo. Tutte le opere e i frammenti*, Milano, 2009. Destaca un excelente *Companion*, un género de inusitado florecimiento en la actualidad, que recoge contribuciones, novedosas y actualizadas, sobre numerosos aspectos de un autor o tema: F. Montanari, A. Rengakos & Ch. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod*, Leiden, 2009. Por su frescura y sus fascinantes observaciones destaco la monografía de Jenny S. Clay, *Hesiod's Cosmos*, Cambridge, 2003, que analiza muchos detalles de los dos poemas de Hesíodo. Una fructífera línea de investigación en los últimos 70 años

ha sido la de las influencias orientales en Hesíodo, sobre todo a partir de la publicación de los textos hititas pertenecientes al ciclo de Kumarbi, entre otros. Ian Rutherford ofrece un completísimo estado de la cuestión en el citado *Companion*. Este interés sigue vivo y se ha extendido al influjo de otras culturas del Próximo Oriente, en especial la de los semitas occidentales, como muestra el innovador estudio de Carolina López-Ruiz, *When the Gods Were Born: Greek Cosmogonies and the Near East*, Cambridge (Mass.), 2010. Esta autora ha publicado en 2014 *Gods, Heroes and Monsters*, Oxford, una amplia colección de textos proximorientales, griegos y latinos sobre mitos, entre ellos los cosmogónicos y teogónicos (6-62).

Una nueva tendencia se ocupa de la recepción de Hesíodo en la Antigüedad y la modernidad, un aspecto sólo parcialmente explorado. Puede destacarse una monografía dedicada a las ideas antiguas sobre Hesíodo, en especial con relación a Homero, Hugo H. Koning, *Hesiod: the Other Poet. Ancient Reception of a Cultural Icon*, Leiden/Boston, 2010, y dos estudios centrados en los poemas auténticos de Hesíodo y en su fortuna: Richard Hunter, *Hesiodic Voices: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days*, Cambridge, 2014, y Stephen Scully, *Hesiod's Theogony: From Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost*, Oxford, 2015. Dos libros se centran en la recepción de los mitos de Pandora y de las razas: Immanuel Musäus, *Der Pandoramythos bei Hesiod und seine Rezeption bis Erasmus von Rotterdam*, Göttingen, 2004; Helen van Noorden, *Playing Hesiod The 'Myth of the Races' in Classical Antiquity*, Cambridge, 2014. También destaca una obra colectiva sobre el influjo de Hesíodo en Platón y otra sobre el *Catálogo de las Mujeres* en Ovidio: G. R. Boys-Stones, J. H. Haubold (ed.), *Plato and Hesiod*, Oxford/New York, 2010; Ioannis Ziogas, *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*, Cambridge/New York, 2013.

Por otro lado, también se advierte una renovada atención a mitos cosmogónicos de diversas culturas antiguas, por ejemplo en las siguientes compilaciones: M. J. Geller & M. Schipper (eds.), *Imagining Creation*,

Leiden, 2008; Ch. A. Faraone & B. Lincoln (eds.) *Imagined Beginnings: Cosmogonic Discourse in the Ancient World*, un número especial del *Archiv für Religionsgeschichte* 13 (2012) o el último volumen de los prestigiosos *Entretiens* de la Fondation Hardt, P. Derron (ed.), *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique*, vol. LXI, Vandoeuvres, 2015.

El libro que nos ocupa se abre con una amplia y completa introducción a Hesíodo y su obra en la que Suárez emplea un tono adecuado para despertar el interés del lector profano y del avezado, que puede encontrar más precisiones en las notas, así como la bibliografía correspondiente. En el primer apartado, el autor ofrece un panorama de la poesía épica arcaica en que aborda sus rasgos esenciales: su carácter tradicional, la coexistencia de la oralidad y la escritura, y la competencia entre épica y lírica. Señala con detalle los antecedentes orientales de la *Teogonía* (hitito-hurritas, babilonios, cananeos y fenicios), con sugerentes reflexiones sobre su transmisión en Grecia. Menciona también otros casos de poesía teogónica, como la compuesta por los órficos y la escrita por Ferecides de Siros en prosa, a las que podrían añadirse las atribuidas a Museo y Epiménides.

La sección segunda se centra en los datos fiables sobre la vida de Hesíodo (los que él mismo recoge en sus poemas) y los que se crearon posteriormente, como el certamen con Homero. Critica convincentemente las posturas de quienes han negado la existencia de Hesíodo, como G. Nagy. Dedicar varias páginas (39-41) a algunas etimologías sobre el nombre de Hesíodo, que con razón el propio autor considera discutibles. Destaca la sección sobre la complementariedad entre *Teogonía* y *Trabajos y Días*, en la que señala el cambio de perspectiva sobre los reyes, en el segundo poema retratados como corruptos (44-45, cf. 63-64), y la relación de continuidad con el primero que tenía el *Catálogo de mujeres* o *Eeas*. En concreto el autor se centra en el problema de dónde acababa la *Teogonía* y dónde empezaban las *Eeas*. Con diversos argumentos critica las diferentes teorías que rechazan la parte final de la

Teogonía, empezando desde el v. 886 (46-52). En su opinión no hay razones de peso para discutir la autoría hesiódica, que pudo extenderse a un núcleo primitivo de las *Eeas*.

En la tercera parte analiza la *Teogonía*. Defiende la unidad de la obra y critica la atésis de largos pasajes que aparece en algunas ediciones, como la de Mazon en la *Budé* (o la de F. Solmsen en *Oxford Classical Texts*). Luego ofrece un resumen de las distintas partes. Al proemio en que se invoca a las Musas le dedica bastante espacio. Realiza la valiosa observación de que el poeta no les pide inspiración, sino que ellas se convierten en el objeto de su canto en el himno inicial. Cuando comience el canto teogónico, él se convertirá en mero instrumento de las Musas, que hablarán por él. Suárez analiza el contenido de las diferentes partes del proemio, que sitúan a las Musas danzando y cantando en el Helicón y luego en el Olimpo, y se centra en la escena crucial de la iniciación poética de Hesíodo, cuando ellas se le manifiestan y le dotan del canto poético. Analiza las diferentes interpretaciones que se han dado a su famosa declaración de que son capaces de decir a su antojo verdades y mentiras parecidas a verdades (vv. 26-27). Suárez sostiene la teoría de que la última expresión alude a la capacidad de ficción de la poesía, que no es verificable por no corresponderse con una verdad fehaciente, pero no equivale exactamente a la mentira ni tiene un carácter negativo (58-59). Muy sugerente es el paralelo que establece con la iniciación filosófica de Parménides, que también recibirá de la diosa una doble revelación, la de la verdad y la de las opiniones (59).

A continuación el autor dedica unas páginas brillantes al sentido de *Xáος* (65-68), para el que opta por la innovadora traducción de *Vacío*, mucho más cercana al sentido original ('apertura') que 'Caos', término asociado con la confusión o mezcla. Tras pasar revista a varios pasajes del poema, destaca las dificultades que ya tenían los antiguos con este dios (puede consultarse también R. Mondí, «XAOΣ and the Hesiodic Cosmogony», *HSPH* 92, 1989, págs. 1-41).

Un apartado toca la lengua y la métrica, aunque esta última en realidad no llega a

tratarla. Suárez indica que la lengua es en lo fundamental la misma que la homérica, con diferencias en el vocabulario, y que tiene su base dialectal en el jonio, aunque haya algún elemento aislado dórico o beocio (74-77). También destaca las cualidades poéticas de la obra en el plano estructural, estilístico (epítetos, símiles, descripciones, enumeraciones) y metapoético (77-78). Podría añadirse la habilidad del poeta para acuñar nombres divinos de bellas resonancias (como los de las Musas, las Nereidas y las Oceánides) e insertarlos en el verso, a veces en largas tiradas (vv. 243-262; 349-361). En un breve apartado (78-79) sobre la fortuna de Hesíodo, Suárez destaca el interés que tuvieron por él numerosos filósofos y los filólogos alejandrinos. Puede mencionarse aquí que algunos de estos filólogos en su carácter de poetas valoraron a Hesíodo por su brevedad y concisión, frente a los epígonos de Homero, así como por su estilo no pocas veces espontáneo y hasta tosco. Es notable su influencia sobre todo en Arato, pero también en Calímaco e incluso en Apolonio Rodio (sobre lo que me permito citar mi trabajo «The Song of Orpheus in the *Argonautica* and the Theogonic Library of Apollonius», en L. A. Guichard, J. L. García Alonso & M^a P. de Hoz García-Bellido (eds.), *The Alexandrian Tradition: Interactions between Science, Religion, and Literature*, Bern, 2014, págs. 115-140, donde analizo las influencias de diversas teogonías en el canto de Orfeo en *Arg.* 1.494-1.511, entre las que destaca con mucho la de Hesíodo). Quizá se esperaría un mayor espacio para la cuestión de la cronología del autor (a partir de la datación del rey Anfídamante, en cuyo certamen funerario en Calcis participó Hesíodo), o para temas cruciales, como el mito de sucesión, la contraposición entre Crono y Zeus, y entre éste y Prometeo, que se resumen con brevedad. Pero el propio autor señala su decisión de detenerse sólo en ciertos aspectos que le interesaban más.

El siguiente apartado se dedica a la transmisión de los poemas hesiódicos e incluye una lista de papiros, manuscritos, principales ediciones y escolios (a los que puede sumarse la ya citada edición bilingüe con los escolios de C. Cassanmagnago de 2009). Suárez ofrece un

elenco de las variantes textuales que prefiere, una muestra de preocupación por el texto griego frente al automatismo de elegir una de las ediciones, y enumera las traducciones más destacadas de la obra a lenguas hispánicas, incluyendo varias catalanas, un detalle loable, dado que las traducciones a lenguas cooficiales a menudo se ignoran. Hay en toda la introducción algunas formulaciones destacables: «Lo más parecido a una enciclopedia mitológica arcaica es el conjunto formado por la *Teogonía* y el *Catálogo de Mujeres*» (21); sobre la *Teogonía*: «la sistematización hesiódica se plantea como un ejercicio importante de autoridad en materia tan decisiva para los Antiguos» (28-29); «Las Musas son al Olimpo lo que el aedo es a la *polis*» (63); «La memoria del aedo, al rememorar lo pasado y lo eterno, neutraliza la conciencia del dolor presente y acuciante» (64).

La bibliografía es muy amplia, pertinente y actualizada. Todo lo esencial está, pero quizá podrían añadirse algunos títulos con análisis sugerentes, como R. S. Caldwell, *The Origin of the Gods: a Psychoanalytic Study of Greek Theogonic Myth*, New York, 1989; A. Bonnafé, *Eris et Eros. Mariages divins et mythe de succession chez Hésiode*, Lyon, 1985 y M. Detienne-J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, 1974, sobre el importante papel de la *mêtis* en la sucesión divina.

La traducción, con texto griego a la izquierda, es muy fidedigna y a la vez elegante, en la línea de las traducciones de líricos realizadas por el autor. Consigue reproducir el estilo de varios pasajes de Hesíodo ambiguos o abruptos. La *Teogonía* está plagada de elementos naturales y morales personificados. Ante ellos el traductor tiene dos opciones: transcribirlos o traducirlos, y Suárez ha optado por la segunda, no siempre frecuente. Así, por ejemplo, vierte Χάος como 'Vacío' (v. 116), Γῆ como 'Tierra' (*passim*), Οὐρανός como 'Cielo' (*passim*), Ἴμερος como 'Deseo' (v. 201); Μόρος como 'Hado' (v. 211), Μῶμος como 'Burla' (v. 214), Ὀϊζύς como 'Lamento' (v. 214), Ζῆλος como 'Gloria' (v. 384). Para Μοῖραι en v. 217 ha optado por 'Parcas' (pero Moiras en v. 907), con tradición en español. En paralelo, podría haber traducido Ἐρινός

por 'Furias', pero ha preferido la transcripción Erinias (vv. 185 y 472). Otras personificaciones se transcriben, quizá debido a que se trata de nombres ya consolidados, como Hebe en vez de 'Juventud' (vv. 17 y 922), Eros en vez de 'Amor' (vv. 120, 201), Mnemósine en vez de 'Memoria' (v. 135), Cer en vez de 'Desgracia' o similar (v. 211) o Ponto en vez de 'Mar' (v. 233, pero 'el Mar' en 132).

El libro se cierra con una serie de notas, ilustrativas y no demasiado proliferas, uno de los peligros en que se puede caer al anotar una obra con tan numerosos personajes y tantos detalles sobre ellos. Destacaría por el análisis y comentario de ciertos pasajes y expresiones las notas 18 y 19, sobre los dioses primigenios, la 21, sobre los Titanes, y la 41, sobre el Juramento.

Han quedado algunas erratas de poca trascendencia, entre las que cito: Hedammu por Hedammu (pág. 23), Lahma en vez de Lahmu (24), Damkina por Dankina (24), diez por Dies (95), Rutbierford por Rutherford (96), *Contexts* por *Contexts* (110, 119), Agres por Arges (v. 140), Χρυσάωρ (v. 281), Ηρακλέης sin espíritu (v. 318), Duris por Doris (v. 350), ἦ por ἡ (v. 411, entre otros casos de omisiones o errores en espíritus y acentos), sobra un punto antes de αὐγὴν (v. 566), en la traducción el v. 631 se coloca antes del v. 630 (como aparece en el Π₁, al que siguen varios editores), pero no en el texto, οὐ por οὗ (v. 823), τε ἰδύϊαν por θεῶν εἰδύϊαν (v. 887), αἰ por αἶ (v. 903), 935 por 835 en el margen (pág. 198), 820 por 830 en el margen (pág. 199), falta γλαυκώπιδα (v. 924).

En algunos casos, las lecturas elegidas en las págs. 83-85 no son las que se encuentran en el texto: Πλωτώ en v. 243, frente al preferido Πρωτώ en pág. 83, bien en la traducción: Proto; en el v. 606, ζώει, traducido 'vive', frente a ζῶην en pág. 84; en el v. 610, ἐμμενές, traducido 'continuo', frente a ἔμμεναι en la pág. 84; en el v. 635 ἄχη, traducido 'sufrimientos', frente a μαχην en la pág. 84; los vv. 734-745 no deberían ir entre corchetes en la traducción, ya que son aceptados por el autor como auténticos en pág. 85. Sin embargo, en pág. 239, n. 87, el autor dice compartir las sospechas de West sobre el conjunto.

En lo que se refiere al texto, considero menos probables algunas de las variantes elegidas: en el v. 134 Κρεῖόν (v. 134), que

aparece en un papiro (Π₁), me parece preferible a Κρεῖόν; en el v. 229, ψεύδεά τε α ψεύδεας τε (en algún manuscrito); en v. 466, ἀλασκοπιήν (mss. y Π₂) a ἀλαδὸς σκοπιήν, de Rzach; en el v. 480, τρεφέμεν (mss.) a τραφέμεν (S^{ac}).

Se pueden indicar algunos leves descuidados u omisiones. Los vv. 19, 218, 288, 434, 630 y 1021-1022 están entre corchetes en el texto griego pero no en la traducción; pág. 64: Alcídante por Anfídante; v. 56: falta 'sagrado'; v. 161: traduce ἀδάμας por 'acero', indicando que 'adamante' no es adecuado por significar 'diamante' (228, n. 26), pero usa 'adamante' en los vv. 188 y 239; v. 192: es preferible 'Citera' (como en v. 198) a 'Citereos'; v. 215: falta 'más allá del ilustre Océano'; los vv. 301, 474 y 878 no están traducidos; v. 319: falta ἀμαιμάκετον, 'irresistible'; v. 339: 'bella corriente' en vez de 'plateada corriente'; vv. 231, 416 y 755: 'terrenos' mejor que 'mortales' (ἐπιχθονίων); v. 585: καλὸν no está traducido; v. 585 no se traduce θηλυτεράων, pero sí ὀλώιον, que es del siguiente verso; v. 797: no está traducido βρώσιος, ni ἐρισμαράγοιο en v. 815; v. 841: mejor 'corrientes' que 'raíces' (ροαί); v. 888: θεῶν no está traducido; v. 903: 'obras' mejor que 'campos' (ἔργ[α]).

Algunas de las referencias bibliográficas tienen un año diferente al de la bibliografía, como Arrighetti 1998 (50), D'Alessio 2009 en vez de 2005 (50), Kirk 1960 en vez de 1962 (89 n. 22), etc. Otras referencias no están citadas en la bibliografía: Lane Fox 2008 (91 n. 53), Nagy 1979 (94 n. 99), Schwenn 1934 (96 n. 111), etc.

Encontramos también algunas duplicidades gráficas o léxicas (cito en primer lugar la que me parece preferible): Dagón (pág. 26)/Dagon (26), hitita (*passim*)/hetita (27, 90 n. 35, 228 n. 25), Titanes y Titánides (69, 72, v. 424, 219 n. 4) frente a las mismas formas en minúscula (70, 71, 219 n. 4, 226 n. 20, 234 n. 63, 235 n. 67), Dione (29)/-a (v. 17, pág. 219 n. 4), Ponto (70)/Mar (69, 70), Dóride (v. 241)/Doris (v. 250), Anfítrite (v. 243)/-a (v. 254), Geriones (v. 287)/Gerioneo (v. 309, la transcripción más purista sería Geriónes, pero quizá sea preferible Gerión, la forma más extendida), Calíroo (vv. 288, 295)/-a (v. 351), Eurínome (v. 907)/-a (v. 358), Sémele (v. 976)/-a (v. 940), Mnemósine (vv. 54 y 135)/-a (v. 915),

Tártaro (vv. 119, 682, 822)/tártaro (vv. 721, 723a, 807).

Hay transcripciones correctísimas, pero algo inusuales, como *Jon* para el diálogo platónico (págs. 30, 104 n. 215), Górgonas (páginas 70, v. 274), Cérbero (70, v. 311, 239 n. 89), Pégaso (vv. 281 y 325, pág. 219 n. 2). Erinis me parece preferible a Erinias (69, v. 185), Crío a Crío (v. 134), Ferusa a Férusa (v. 248), Panopea a Pánope (v. 250), Éona a Eona (v. 255), Eritea a Eritea (v. 983), Egeón a Egeo (página 228 n. 24), Amorgos a Amorgo (pág. 238 n. 79). Los nombres femeninos en -η son transcritos en -a, pero hay algunas excepciones, en muchos casos entendibles por ser la forma en -e la habitual, como en los nombres de las Musas y su madre (Mnemósine, vv. 54 y 135; Euterpe y Melpómene, v. 77; Terpsicore, v. 78; Calíope, v. 79; Febe, vv. 136, 404; Eucrante y Anfítrite, v. 243; Cimótoe, v. 245; Halimede, v. 255; Yante, v. 349; Erinome, v. 907; Sémele y Ágave, v. 976; Autónoe, v. 977).

Destaco en la traducción algunos felices hallazgos: 'Tártaro caliginoso' (ἠερόεντα, v. 119), Cíclopes 'nefandos' (οὐκ ὄνομαστοί, v. 148), 'coyunda' (φιλότης, v. 177), 'escarmiento' (ὄπις, v. 222), 'calamidad' (πῆμα, vv. 223, 329), 'Obcecación' (Ἄτη, v. 230), ἐκόν 'a sabiendas' (v. 232), sobre el perjurio, 'de paso sinuoso' (εἰλίπους, v. 290), 'de ancha testuz' (εὐρυμέτωπος, v. 291), 'desmedido' (ὕβριστής, v. 307), 'la que reúne a la hueste' (ἀγελείης, v. 318), 'de amable natural' (φρὴν ἔρατῆ, v. 355), 'ya avistada' (φαινομένην, v. 443, sobre la pesca), 'sojuzgada' (δηθηεῖσα, v. 453), 'aguerrido' (ἀγῆνωρ, v. 641), 'maldición espeluznante' (ἀρή κρυερός, v. 657), 'hicierongala' (ἔφαινον, v. 677), 'lóbrego' (εὐρώεις, v. 731), 'hubieron dirimido' (κρίναντο, v. 882), 'generosa nodriza' (πολυφόρβη, v. 912).

Se trata, en suma, de un trabajo muy valioso, completo y solvente por su documentación, sus explicaciones y su rigor, además de útil por ofrecer el texto griego y tantas jugosas notas. Es deseable que obtenga una amplia difusión en los países de habla hispana y venga seguido en un futuro no muy lejano de su compañera *Trabajos y Días*.

Marco Antonio Santamaría Álvarez

Fredo Arias de la Canal, *Las fuentes literarias de Cervantes* (pról. de A. Rey Hazas), Frente de Afirmación Hispanista, México, ³2012, 181 págs; *El Quijote Liberal y otros papeles cervantinos* (intr. de A. Rey Hazas), Frente de Afirmación Hispanista, México, ²2013, 184 págs.

Es bien conocida la labor que Fredo Arias, escritor y poeta mexicano de ascendencia española, lleva a cabo como mecenas humanístico y como cervantista desde la presidencia del denominado Frente de Afirmación Hispanista (FAH), creado en 1967, organismo que ejerce la labor editorial, como en el caso de la obra que nos ocupa. Es de recordar que en 2005 aportó a la efeméride una edición facsimilar de la obra provista de prólogo propio; y quepa recordar asimismo su dedicación a la creación y mantenimiento, desde 1968, del premio internacional «José Vasconcelos», galardón anual entregado por esa institución a aquellos autores, de cualquier rama artística, desde literatos hasta productores cinematográficos, en reconocimiento de su labor de difusión del valor común de la hispanidad. Por lo demás, desde este lado del Atlántico, Arias de la Canal dirige la Casa de Cultura de Potes, en Cantabria, ubicada en la Casona de la familia Arias donada para dicha función; y dirige, a su vez, la revista hispano-americana *Norte*, creada en 1929 por el poeta Alfonso Camín al amparo de *Prensa Gráfica*, y asumida por el Frente de Afirmación Hispanista tras la disolución de aquella durante la Guerra Civil.

Es muy singular y valiosa la contribución de Fredo Arias de la Canal al cervantismo y al psicoanálisis literario. Si en 2013 ha alcanzado segunda edición *El Quijote liberal y otros papeles cervantinos*, serie de ensayos preferentemente dedicados al examen psicoanalítico de la vida y la obra del alcaíno, *Las fuentes literarias de Cervantes*, publicado en 2007, ya alcanzó en 2012 su tercera edición. Vuelve con ésta sobre un tema ya tratado en «El Quijote Liberal», cuya hipótesis en palabras de Arias de la Canal es

que «Miguel de Cervantes nos ha legado un testimonio literario inmortal a través de la ironía alegórica presente sobre todo en la primera parte de el *Quijote*, del anhelo de libertad, que a pesar de todas las imposiciones, todavía existía en España. Es el *Quijote* el efecto de una causa. La causa fue la intransigencia inquisitorial, el efecto fue la fina burla que de los preceptos católicos hizo este genio universal, que no se conformó con aminorar la fuerza del dogma con su burla, sino que afirmó los valores existenciales que hicieran posible la reconquista del territorio peninsular» (pág. 14). Afirmación que sustenta recopilando los capítulos en los que queda patente dicha sátira al dogma.

Allí mismo, bajo el epígrafe de «Otros papeles cervantinos», Arias de la Canal ya localiza «La fuente latina de Cervantes», reconocida en el *Asno de Apuleyo*, y «La fuente griega de Cervantes», heredada a través de la novela pastoril del Renacimiento, sendos capítulos reproducidos en el volumen que nos ocupa.

Las fuentes literarias de Cervantes recupera y amplía el proyecto de detección de las fuentes literarias de las que bebió Cervantes en su creación de la obra literaria fundamental de nuestra literatura. No obstante, cabe advertir, como bien explicita Antonio Rey Hazas en el prólogo a *Las fuentes...*, que el empleo del término 'plagio' por parte de Arias de la Canal asume un significado propio.

En el primer capítulo de la obra titulada precisamente «El pecado de Cervantes» Arias de la Canal habla constante de 'plagio' respecto de las fuentes localizadas. Pues bien, no ha de entenderse el término 'plagio' ni en el sentido actual enmarcado en la doctrina de los derechos de autor, ni siquiera en el sentido de la *imitatio* retórica propia de la teoría literaria, sino en el sentido psicoanalítico o más bien del arquetipo psicoanalítico. Dice Arias: «La personalidad inconsciente de Cervantes organizó la desaparición del asno de Sancho, porque en el fondo deseaba desaparecer el Asno de oro que no quiso citar Cervantes como su fuente latina»¹⁰. Hipótesis ya planteada en «Intento de psicoanálisis de

¹⁰ F. Arias de la Canal, *Las fuentes literarias*, pág. XIX.

Cervantes» de 1970, recopilado en *El Quijote Liberal*¹¹, y que adquiere todo su sentido en el contexto de la *Teoría del protoidioma* definida por Arias de la Canal, explicada ya en varios de sus libros como pueden ser *El protoidioma en la Divina Comedia de Dante*¹², *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*¹³, *De la Filosofía al Protoidioma*¹⁴; y que como bien señala Ubaldo DiBenedetto en el prólogo a *El protoidioma en la Divina Comedia de Dante*, podría ya establecerse la denominación de «Escuela del protoidioma para la crítica literaria»¹⁵.

Dicho brevemente, la teoría del protoidioma ensaya un acercamiento psicoanalítico al lenguaje poético, más concretamente, la aplicación de los arquetipos psicoanalíticos a la crítica y análisis literarios. Una operación interdisciplinar que trata de aprovechar el potencial de la metodología psicoanalítica para la interpretación de las imágenes plasmadas en literatura, y con ello liberarla de su constricción al ámbito clínico.

El pilar fundamental de esta teoría radica en el concepto de inconsciente colectivo de Gustav Jung asumido por Fredo Arias. En *De la filosofía al protoidioma*, precisamente en el capítulo «La Memoria»¹⁶, Arias de la Canal, partiendo de los textos platónicos *Filebo*, *Teeteto* y *Fedon* en los que se trata de la memoria, del conocimiento en tanto recuerdo y del lenguaje del alma, edifica un argumento apoyado en la existencia necesaria de Spinoza, las imágenes compulsivas de Descartes y el valor de transmisión de la

¹¹ F. Arias de la Canal, *El Quijote Liberal*, págs. 61-86.

¹² F. Arias de la Canal, *El protoidioma en la Divina Comedia de Dante y otros ensayos del autor sobre los Arquetipos Cósmicos de Petrarca y Miguel Ángel* (intr. de U. DiBenedetto, Castellano-Inglés), Frente de Afirmación Hispanista, México, 1995.

¹³ F. Arias de la Canal, *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*, FAH A.C., México, 2001.

¹⁴ F. Arias de la Canal, *De la Filosofía al Protoidioma*, FAH, México, 2005.

¹⁵ F. Arias de la Canal, *El protoidioma en la Divina Comedia de Dante*, pág. 24.

¹⁶ F. Arias de la Canal, *De la Filosofía al Protoidioma*, págs. 35-46.

escritura de Schopenhauer que termina por enlazar dicha memoria platónica con el concepto de 'inconsciente colectivo' de Jung, afirmando que sus arquetipos son sustanciales. Afirma Arias: «A Platón no se le ocurrió la posibilidad de la existencia de una memoria heredada localizada en el paleocortex cerebral, por lo que sugiero al lector trocar el concepto de "alma" por el de "inconsciente colectivo"»¹⁷.

En definitiva, así como el inconsciente personal se erige sobre una serie de experiencias personales reprimidas, el inconsciente de naturaleza colectiva se basaría sobre las experiencias colectivas de carácter universal e impersonal heredadas a través de una serie de arquetipos o formas preexistentes.

Sobre este criterio, Arias de la Canal considera que el hombre posee una serie de arquetipos en su memoria que derivan de la experiencia traumática de la especie humana. De una parte, poseería arquetipos oral-traumáticos como serpiente (veneno), lobo (devoración), flecha (punción), etc. Y de otra parte, arquetipos cósmicos vinculados a una inteligencia universal, como son los arquetipos de fuego (hambre y sed) y cuerpos celestes (pecho materno alucinado). Esta última modalidad es la que se manifiesta a través del sentimiento conceptual de los poetas. A juicio de Arias, el poeta se caracteriza precisamente por ser capaz de recordar las experiencias cósmicas del resto de los seres y del universo¹⁸. Según esta hipótesis, durante el proceso creativo emergen arquetipos inconscientes, enmarcables en la fenomenología del arquetipo del trauma infantil universal, que son en realidad residuos de la experiencia de la humanidad y *a priori* de la experiencia individual que se articulan lingüísticamente en el protoidioma.

DiBenedetto subraya que el protoidioma de la humanidad definido por Arias «no significa la forma más temprana de lenguaje construido por lingüística comparada. Más bien, es un lenguaje de primer orden articulado por el psicoanálisis. Para ser más preciso, es un

¹⁷ *Loc. cit.*, pág. 38.

¹⁸ F. Arias de la Canal, *El protoidioma en la poesía de Alfonsina Storni*, págs. xxiii-xxiv.

lenguaje que demuestra, a través de arquetipos inconscientes pero constantes, las imágenes y símbolos que están en la base de la experiencia evolutiva de la humanidad»¹⁹ que «proviene de formas innatas y profundas preservadas en la mente del escritor»²⁰. De donde se desprende que «más que experiencias, la poesía sería una colección de recuerdos»²¹.

Dicho lo anterior, a la cuestión formulada por Arias de «¿Por qué razones inconscientes habrá Cervantes cometido el error de montar a Sancho en el asno que ya le había robado Ginés de Pasamonte y después olvidar don Quijote, al final del capítulo III de la Segunda Parte que había sido el propio Ginesillo?»²², La Teoría arquetípica y del protoidioma responden que se trata sencillamente de la expresión del arquetipo colectivo del masoquismo psíquico, que radica el centro del placer en la asunción de una culpa menor²³.

Tras este primer capítulo introductorio, *Las fuentes literarias de Cervantes* se despliega en dos partes principales. La primera parte enumeran las distintas fuentes literarias en las que se inspiró Cervantes para su trabajo poético o creativo. Las fuentes latina y griega, ya tratadas en *El Quijote Liberal...*, se amplían y complementan ahora con la fuente castellana reconocida en el *Amadis de Gaula*; y la andaluza detectada en Pedro de Padilla, y que Cervantes habría trocado por Montemayor, en palabras de Arias de la Canal, por cautela política, y que no ha sido reconocida hasta hoy por ningún cervantista²⁴.

La segunda parte consiste en una recopilación de apéndices que apoyan las tesis expuestas en la primera. El primero de ellos, de la mano de Arias, «Los cien escudos de oro olvidados en Sierra Morena», explica

¹⁹ F. Arias de la Canal, *El protoidioma en la Divina Comedia de Dante*, pág. 14.

²⁰ *Loc. cit.*, pág. 18.

²¹ *Loc. cit.*, pág. 36.

²² F. Arias de la Canal, *Las fuentes literarias del Quijote*, pág. xix. Pregunta ya planteada en *El Quijote liberal*, pág. 129.

²³ Véase, F. Arias de la Canal, *El Quijote Liberal*, pág. 85.

²⁴ F. Arias de la Canal, *Las fuentes literarias de Cervantes*, pág. xxviii.

la selección de tales apéndices. Ya en *El Quijote liberal y otros papeles cervantinos*²⁵ Arias de la Canal había solicitado al lector, a cambio de cien escudos de oro, la localización del primer crítico literario reconecedor del plagio de Cervantes a Apuleyo. La petición fue respondida, y tales son los dos primeros apéndices: «Apuleyo y la lucha de Don Quijote contra los cueros de vino» de Manfred Bambeck; y «Del ‘Asno de oro’ a ‘Rocinante’» de Olga Prejvalinsky Ferrer. Continúa el tercer apéndice de Ramón Menéndez Pidal, «Un plagio de Cervantes» centrado en la relación genética entre la primera aventura del *Quijote* y el *Entremés de los Romances* composición teatral escrita en torno a 1591. Finalmente, como último apéndice se recupera «Hystoria de El abencerraje» de Jorge Montemayor.

En suma, se trata de una obra metódica, demostrativa y minuciosa. La hipótesis de partida es apoyada de forma textual, recuperando cada uno de los fragmentos en los que queda patente el ‘plagio’ por comparación directa. La tarea de búsqueda, selección y recuperación de los textos aducidos es realmente loable, pues prácticamente cada párrafo es fundamentado por una cita de autoridad. Es definitiva, no sólo por el trabajo de recuperación textual en ella contenido, pues, como dice Menéndez Pidal, toda explicitación de las fuentes de un autor entraña una explicitación de la *inventio* particular y de la cultura común²⁶; sino por el todo mayor en el que se incardina, *Las fuentes literarias de Cervantes*, indisolublemente ligada a *El Quijote Liberal*, así como a los demás volúmenes sobre el protodioma, es una obra de lectura indispensable

Esther Zarzo Durá

María Aboal López, *La muerte en Galdós*, Publicacions de la Universitat d’Alacant, Alicante, 2015, 224 págs.

Este libro es una obra de investigación fundamental para entender mejor la literatura de Galdós y su contextualización en la época. Aboal López lleva a cabo un magnífico análisis de las implicaciones que en la visión de la muerte tuvo la corriente realista-naturalista, que se acercó con una mirada clínica a un cuerpo muerto que en el movimiento anterior había sido sumamente idealizado. La enfermedad y la miseria que asedian al moribundo se miran ahora de manera más descarnada y, aunque Galdós nunca será un Emile Zola en su tratamiento feísta de los estragos de la muerte, sí se aventuró a la descripción de los procesos de muerte y degeneración del cuerpo.

Otro punto interesante que defiende este libro es la sustitución de la figura del ángel o del demonio que acompañaban al muerto en el deceso último por la del médico, una suerte de santo laico que acompañará a muchos de los protagonistas en el estertor final. También algunos personajes podrán ejercer de sacerdotes cuando estos no se encuentren disponibles, caso de Guillermina Pacheco, que realiza toda una confesión a Fortunata en la famosa novela de Galdós, aunque no con demasiado éxito.

Precisamente, esta monografía no se centra en toda la obra de Galdós sino en la que abarcan los años 1867-1897, por razones que justifica bien la investigadora (págs. 20-21), si bien no se incluyen los *Episodios Nacionales* por un deseo de estudio del tratamiento de la muerte sólo en la ficción, y considerarse las obras de este segundo bloque dentro del género histórico.

En este desbroce de novelas, las capacidad de relación de unos textos con otros, de unos personajes con otros (en unas novelas donde los caracteres migran constantemente transformándose de principales en secundarios), así como de contextualización en un entorno social y literario (se confrontan obras de otros autores de la época) hace de este estudio una obra particularmente amena e iluminadora.

²⁵ F. Arias de la Canal, *El Quijote Liberal*, pág. 136.

²⁶ R. Menéndez Pidal, «Un Plagio de Cervantes», en F. Arias de la Canal, *Las fuentes literarias de Cervantes*, pág. 135.

Con su prosa fluida, María Aboal no puede resultar más convincente en sus asertos, hasta el punto de hacernos sentir que la muerte es uno de los elementos clave en la construcción novelística del escritor canario, y también en la configuración de sus personajes, pues muchas veces el pensamiento o presencia de este trance puede constituir un verdadero punto de inflexión en su trazado, como, por ejemplo, en el caso del prestamista Torquemada. En suma, no sólo los románticos gustaron y *se aprovecharon* del potencial de la muerte (y en este sentido es muy bienvenido el capítulo primero, con ese trazado de la evolución del Romanticismo al Realismo), sino también los realistas.

Además de en la evolución del tratamiento de la muerte de un movimiento a otro, o del papel de la medicina y la enfermedad en el trance referido (que hemos señalado al comienzo), Aboal López también se adentra en el terreno de lo onírico, la memoria y el olvido, no olvidando el tratamiento del entierro, parte fundamental y constitutiva del sentimiento de la muerte en el XIX, y que resulta especialmente trágico en el caso de los niños. En su tratamiento de estos aspectos, Aboal López presenta iluminadoras páginas sobre la enfermedad de la tuberculosis, la consideración del suicidio o la individualidad ante la muerte, desembocando en la consideración actual del hombre ante su deceso.

Finalmente, queremos destacar el prólogo que lleva a cabo Enrique Rubio Cremades, donde con la clarividencia del maestro se señalan los puntales del excelente trabajo llevado a cabo por Aboal López. También hay que reseñar la labor impecable de la editorial de la Universitat d'Alcant, por la pulida presentación y su ausencia de erratas, algo no tan frecuente en nuestros días.

Rebeca Sanmartín Bastida

José Antonio Sanduvete, *El pensamiento de Juan Larrea: la hermenéutica profética*, Verbum, Madrid, 2014, 104 págs.

El objetivo del ensayo de investigación de José Antonio Sanduvete es analizar la obra ensayística del escritor Juan Larrea, así como su interpretación de la historia y los textos canónicos de la cultura occidental. A tal fin hace un estudio exhaustivo del concepto de *hermenéutica* y de cómo este mismo término es adaptado por Larrea para su propia reinterpretación de la literatura. Según el autor expone desde el principio, no puede entenderse la evolución del pensamiento de Larrea sin tener en cuenta sus experiencias vitales, esas que irán creando, a partir de la confrontación de dicotomías, una literatura de pensamiento. El idealismo de juventud, al que pertenece su producción poética; el viaje iniciático a América, que modifica sus planteamientos vitales; la Guerra Civil, inicio de su visión profética y, finalmente, la madurez, en la que se dedica a la consolidación de su hermenéutica profética, son considerados como momentos epifánicos que ayudan a crear su visión teleológica en la que el fin del ser humano es la búsqueda continua de la perfección. Igual de relevante en la vida y obra de Larrea es el concepto de *fracaso ante la muerte* procedente de Jaspers, pero no como un elemento negativo, sino como el motor de una búsqueda incesante de aquel que es consciente de que nunca alcanzará su fin, pero se mantiene optimista ante el reto que supone, ante lo que se ha denominado *fe filosófica*.

En la introducción, José Antonio Sanduvete plantea el concepto de *hermenéutica profética* y los cuatro pilares en los que se basa: la Biblia, la Historia, el misticismo y la especulación profética, los cuales darán pie a los capítulos siguientes. Con respecto a la cuestión hermenéutica, Larrea en sus ensayos va más allá del concepto de texto como mero acto comunicativo concluyendo por utilizar el calificativo «poético» como clave para conocer el verdadero ser que subyace en el texto, lo que él denomina Poesía con mayúsculas, acercándose de este modo a la idea de texto

expuesta por autores como Heidegger. Asimismo, es innegable la influencia de los románticos en su concepción del poeta como profeta para interpretar este mensaje codificado en la palabra, el logos, y, de esta forma, desvelar a la humanidad el conocimiento tanto del pasado, como del presente o del futuro. De ahí la importancia del concepto de predestinación y la labor del poeta-profeta.

Como se ha dicho anteriormente, cuatro son las claves para el desarrollo de esta metodología larreana y la Biblia es la primera de ellas. El corpus ensayístico de Larrea en el que se apoya Sanduvete para defender su tesis está compuesto principalmente por *Rendición del espíritu*, *La espada de la paloma* y *Razón de ser*, en definitiva, ensayos cuya base principal es la Biblia. La religión sustenta la metodología larreana que consiste en dos fases: la primera, el análisis de texto, y la segunda, la fase profética o de reinterpretación de los elementos significantes religiosos. La idea larreana de *Espíritu Poético*, concepto que se acerca al de Dios en cuanto idea de una fuerza que rige el destino de los hombres como un todo, lo acerca al neoplatonismo. Asimismo, el psicoanálisis se convierte en un aliado para el planteamiento profético que ayuda a esclarecer el sueño colectivo que permitirá dotar de sentido a la vida de los hombres. La fe y la esperanza son las herramientas necesarias para alcanzar ese estado profético que ayudará al poeta a esclarecer el destino de la humanidad. Este destino viene marcado por una serie de hechos históricos universales, y la Biblia es un referente de los mismos, especialmente los libros del *Génesis*, el *Nuevo Testamento* y el *Apocalipsis*.

El *Génesis* recoge la pérdida del Paraíso, mostrando así el fin de la relación estrecha de la humanidad con su creador. La recuperación de este paraíso perdido, salvando los posibles obstáculos que la Iglesia Romana y sus dogmas puedan acarrear, se torna objetivo fundamental del pensamiento del autor. Larrea no considera a la Iglesia Romana como guía espiritual del pueblo, sino como la representación del Anticristo, la Babilonia o el caos. A partir del *Génesis*, igualmente, Larrea desarrolla su concepto de Verbo como clave unificadora de la historia de la humanidad.

En el *Nuevo Testamento*, en concreto en el Evangelio de Juan, el Verbo se convierte en el vehículo transmisor de la promesa de la vida eterna junto con los términos de Luz, Vida, Ser y, sobre todo, el Amor como ideas de perfección divina dentro de un orden neoplatónico. Siguiendo en esta línea, el *Apocalipsis* es para Larrea un alegato más contra la Iglesia, esta vez representada bajo la persona del papa Clemente Romano como la figura de la bestia o como Falso Profeta.

El libro del *Apocalipsis*, por último, pasa a constituir el momento catártico necesario para la evolución de la humanidad, retomando de nuevo esa idea de Jaspers de dinamismo continuo con el fracaso siempre presente. Santiago se transforma en el profeta del 'Verbo hispánico y Finisterre' el camino a seguir hacia la tierra prometida: América.

Esta visión historicista de las sagradas escrituras nos lleva al segundo y tercer pilar de su hermenéutica profética, la Historia y el misticismo. Debido al momento histórico y gracias a la numerología y simbología, Larrea hará especial hincapié en el caso español como nexo de unión entre el antiguo y el Nuevo Mundo que representa la América hispánica. La Guerra Civil, las guerras mundiales y el surgimiento de los nacionalismos son ejemplos de cómo el individuo de esta nueva sociedad supuestamente evolucionada renuncia a su esencia, a su ego en pos de una conciencia de masa divinizada en la que la fuerza, la dominación y la mentira se convierten en su credo en contra del humanismo larreano. Desde la perspectiva de Larrea, no es él el único que hace uso de la Poética en busca de símbolos en el pasado que ayuden a esclarecer el futuro de la humanidad. Filósofos desde Platón hasta Nietzsche pasando por Hegel y las principales figuras del idealismo alemán, en especial Schelling; científicos como Teilhard de Chardin y Newton; teólogos como Orosio, San Agustín y Fiore, y poetas-profetas, como por ejemplo Novalis, construyen el mundo común, regido por la antes mencionada idea de Poesía, que la hermenéutica profética tiene la misión de interpretar.

Por último, José Antonio Sanduvete se centra en la especulación profética y su importancia tanto en el arte como en la labor de

quienes Larrea denomina «poetas-profetas». El arte cumple una función de mediación entre el pasado, el presente y el futuro, y es la labor del poeta-profeta interpretar las claves para alcanzar el mundo ideal futuro, así como poner de manifiesto ese único Espíritu presente a lo largo de todos los acontecimientos históricos. La inspiración y la imaginación se convierten en la sustancia de la que se parte para poder ver más allá de los ojos de la razón y alcanzar un orden poético superior.

Entre los visionarios renacentistas destaca Dante y su profecía de un continente divinizado aún por descubrir en la *Divina Comedia*. También los simbolistas Rimbaud y Baudelaire hicieron su aportación a la hermenéutica larreana, así como los hispanos Rubén Darío y César Vallejo. Curioso es el dolor existencialista cristiano que llegan a compartir Rimbaud, Baudelaire y Vallejo, conscientes de que la humanidad ha de ser guiada por un ser superior, por un ser que les guíe por el camino, pero que, a la vez, será incomprendido, marginado por la sociedad a la par que atormentado por las limitaciones de su naturaleza material. Con Darío, Larrea compartirá su concepción del Nuevo Mundo y alabará su inocencia en su doble concepto de videncia y superación. El propio Novalis, antes mencionado, destaca en su faceta profética, que viene marcada por la catarsis que supone la muerte de su amada Sofía, hecho que acerca su pensamiento poético al sentimiento religioso, a la imagen de Cristo, como expone en su obra *Himnos a la Noche*.

El autor, en definitiva, nos acerca con su tesis a una de las facetas más olvidadas de Juan Larrea, su corpus ensayístico, analizando paso por paso su visión mesiánica, caracterizada por considerar que el ser humano está predestinado y que puede entender el fin de ese destino. Sus fuentes, sus herramientas, sus influencias son analizadas en profundidad. Su *modus operandi*, bautizado por Sanduete como «hermenéutica profética», se convierte en una pieza clave para entender la idea del Nuevo Mundo que este, con mayor o menor éxito, vaticinó y defendió durante décadas con convicción y vehemencia.

Ana Isabel Martín Marcos

Santiago López-Ríos, *Hacia la mejor España: Los escritos de Américo Castro sobre educación y universidad* (prólogo de Juan Goytisolo), Serie General Universitaria 167, Fundación Xavier Zubiri/Edicions Bellaterra, Barcelona, 2015, 547 págs.

Este libro no sólo es apasionante por darnos a conocer la percepción del mundo académico y educativo de uno de los mejores filólogos españoles de nuestra historia, Américo Castro, sino también porque, sorprendentemente, rezuma actualidad. Su revisión de los planes de estudio, donde pone en solfa la necesidad de ciertos exámenes y el modo de plantearlos, no puede ser más iluminadora a raíz de la reforma que ha experimentado el plan docente de la educación Primaria y Secundaria en legislaciones sucesivas (ninguna con convincente resultado) que cada vez arrinconan más a las Humanidades, y también por la reforma de la educación «superior», tras la reestructuración a la que ha obligado el universo Bolonia.

Leer a Américo Castro es toparse con el sentido común, con una visión clara e íntegra de la enseñanza y unos ideales que no deberíamos dar por muertos, donde las Ciencias Humanas, con la importancia que otorgan al pensamiento crítico, puedan tener más espacio que el que se les concede en la actualidad. Leer a Castro supone, asimismo, acordarse de la situación de la Facultad de Filología durante la II República, con unos planes de estudio encabezados por Manuel García Morente novedosos y estimulantes, al dejar al estudiante orientarse según sus gustos y capacidades (con asistencia voluntaria a clase), y, lo más interesante, eliminar una mayoría de exámenes hasta dejarlos reducidos a dos pruebas de conjunto: una a mitad de la carrera y otra a su término. Contaban, además, con unos profesores entre los que se encontraban los mejores intelectuales de la llamada Edad de Plata (pág. 63), y en un edificio sin crucifijos en las aulas ni capilla (al contrario que en la actualidad, originariamente la Facultad de Filosofía carecía de este espacio: pág. 66).

También resulta de rabiosa actualidad su abordaje del tema nacionalista. Castro no niega la idiosincrasia de cada región (o comunidad autónoma, que diríamos ahora), pero también advierte de los peligros nacionalistas, vengan de donde vengan, porque la estulticia puede encontrarse en todas partes. Tremendamente actuales (y tan ecuanímenes) suenan las declaraciones de Castro a este respecto, del año 1922: «estimo una grave falta de sensibilidad [...] la opinión de los que creen que con el español basta ampliamente para que España viva dentro de la historia [...], del mismo modo entiendo que revelan un menguado espíritu de campanario los que hablan de las lenguas regionales como de algo absoluto, con exclusión del español» (página 200). Eso sí, el canon de obras literarias que establece no puede ser más «castellano», de acuerdo con el gusto de su época (páginas 226-227), y también aboga por eliminar ciertas diferencias fonéticas dialectales y uniformar la pronunciación que no se base en razones diacrónicas justificadas (pág. 194).

También necesaria, antes y ahora, parece la mejora de la enseñanza de las lenguas modernas. Como comenta Américo Castro en 1921 (dándonos un dato estadístico sabrosísimo), si en EE.UU. más de cien mil estudiantes estudian español en centros oficiales, ¿no debería la Facultad de Letras poseer una decorosa enseñanza del francés? (pág. 156). Porque era el francés entonces, y no el inglés, la lengua que se impartía mayoritariamente en los institutos, donde, curiosamente, según nos informa Castro, los profesores de esa asignatura no necesitaban título universitario alguno.

Castro, quien, como destaca López-Ríos (pág. 27), siempre fue antimonárquico, y con sus miras en un admirado sistema de organización francés, ve con la llegada del nuevo gobierno la oportunidad de introducir unas reformas de inspiración gineriana. Así, en su defensa de la cultura laica, Castro da por superada la polémica sobre la incompatibilidad entre fe y ciencia (y con ello la vigencia de *Doña Perfecta* de Galdós), al tiempo que advierte del número decreciente de practicantes, seguramente decepcionados con una Iglesia que se apoya en los poderosos para mantener privilegios (págs. 157-160).

Otros temas candentes son la proliferación de universidades sin buenos docentes («a España le vienen larguísimas sus once universidades», pág. 141); la ausencia de miras en ministros más atentos a «la última bestialidad de cualquier matador de toros» que a la cultura (pág. 139); la falta de lectura de la población española (pág. 270) y de los clásicos en los niños (a quienes, como en nuestros tiempos, se les alimenta con literatura «pueril», pág. 196); la cualidad perjudicial de los exámenes, y especialmente en el alumnado más pequeño (página 447, algo que, como se sabrá, no ha tenido en cuenta la última legislación); el uso inapropiado y coloquial del vocabulario para ganar popularidad social (pág. 494); el sinsentido de no fijarnos en Vives como pedagogo y que sólo los extranjeros valoren a «esta gran figura española» (pág. 539)... Y esta es sólo una selección de los variados temas que toca Castro en unas páginas interesantísimas.

Todas estas opiniones son coherentes con el pensamiento de un humanista heredero de Giner de los Ríos, y debo decir que únicamente me ha llamado la atención que, en el artículo dedicado a la Residencia de Estudiantes (a la que compara con el Collège de France, la Bodleian de Oxford o la Smithsonian Institution de Washington), publicado en México en 1963 pero escrito en 1960, Castro no se percate (porque no la menciona) de la importancia de la Generación del 27, aun siendo conocedor del valor de escritores como Lorca (página 32). También es llamativa su virulencia en el lenguaje para calificar instituciones y personajes históricos, ya destacada por López-Ríos (págs. 106, 110, 157; cf. 30), precisamente por el contraste con el tono mesurado predominante en su prosa.

Por lo demás, se agradece mucho que estos pensamientos de Castro vengan introducidos por un prólogo de Juan Goytisolo (sin duda, una feliz idea de López-Ríos), quien, en una visión sumamente iluminadora (qué acertada su comparación de la prosa de Castro con la de Larra: pág. 14), nos recuerda lo desolador del panorama actual comparado con la ebullición de la cultura de entonces. En este sentido, contribuye un poco este volumen (no sé si dándose cuenta) a la mitificación (pero cuán fundamentada) del ambiente cultural de aquella

época, y a la recuperación de una figura a la que creo que tantas veces no se ha valorado como se merece, cuando, en el juicio certero de Goytisolo, su pensamiento constituye «una excelente aguja de navegar» (pág. 16).

Finalmente, queremos felicitar vivamente al editor y responsable de esta necesaria revalorización de Castro, Santiago López-Ríos, por reunir unos textos tan actuales de quien se puede considerar un maestro (en todo el buen sentido de la palabra). La puntuación y edición modernizada (que atiende a la acentuación y uso de mayúsculas actual), exquisitamente dispuesta (con algún fallo puntual como la ausencia de un «que» en pág. 25 n.14, o una coma en pág. 539), se agradece profundamente. López-Ríos acierta en conjugar el *usus scribendi* de Castro con el deseo de facilitar la lectura de los ensayos (pág. 76), así como en evitar cargar las páginas de notas: y lo hace de la mejor manera posible, en una tarea más complicada de lo que parece y de la que no puede salir más airoso. Sin duda, con esta edición López-Ríos rinde homenaje (como se aprecia en la hermosa dedicatoria) a un discípulo de Castro con quien le unió una fructífera amistad, Francisco Márquez Villanueva. A la vez, el autor-editor de este libro nos muestra aquí el magnífico fruto de una ya larga trayectoria de estudios sobre el ambiente intelectual de la Edad de Plata, el mundo de la Residencia, y el espíritu reformista e institucionista (casi ecuación inmediata). Su labor de recuperación y análisis (la introducción contextualiza iluminadoramente los textos a los que precede) es fundamental porque este corpus estaba repartido por hemerotecas (varios artículos pertenecen a importantes publicaciones periódicas de la época, como el progresista *El Sol*) o por antologías; y contemplar reunidas estas manifestaciones del pensamiento de Castro a lo largo de los años (curiosamente, con poca evolución de ideas, seguramente por la solidez de las mismas, aunque con un creciente y palpable desánimo) es, sin duda, el mejor regalo que podría hacernos a quienes estamos interesados en esa efervescencia cultural que se vivió en las dos décadas anteriores a la Guerra, y también, cómo no, a todos los historiadores del exilio.

Rebeca Sanmartín Bastida

Concha D'Olhaberriague, *Vida de María de Maeztu*, Eila Editores/Asociación Matritense de Mujeres Universitarias, Madrid, 2013, 181 págs.

El 16 julio de 1903 Benito Pérez Galdós estrenó en el Teatro Eldorado de Barcelona su pieza *Mariucha*, protagonizada por la gran actriz María Guerrero. Y otra María inspiró el personaje galdosiano. Hoy esta obra apenas se recuerda, lo que ocurre también con el Galdós dramaturgo, cercenándose así la cabal comprensión de su titánica figura. Porque olvidos de este calibre son, además de injustos, enormemente lesivos. Desde luego, injusto y lesivo ha resultado relegar en toda la dimensión que se merece a María de Maeztu, quien, según varios testimonios, sirvió de base real al autor de *Fortunata y Jacinta* para crear a su decidida y emprendedora Mariucha, que no se arredró ante las dificultades de la vida y las circunstancias pusieron en su camino. Como tampoco lo hizo María de Maeztu hasta convertirse en un nombre capital de la pedagogía española del siglo xx, y de la batalla por la emancipación de la mujer.

La catedrática e investigadora Concha D'Olhaberriague, que ha publicado, entre otros títulos, *El pensamiento lingüístico de José Ortega y Gasset*, ha tenido la feliz iniciativa de recuperar a María de Maeztu en una biografía accesible a todo tipo de lectores, pues aquí el imprescindible rigor académico no está reñido con la amenidad, sino todo lo contrario, al ensamblar todas las fuentes primarias y secundarias que la autora maneja en un relato ágil y vivo que nos sumerge en la época y nos acerca a la biografiada mediante un retrato completo y más que sugerente. Un retrato enriquecido con «Imágenes de una vida», capítulo de material gráfico que cierra el volumen, y con una introducción de Ramiro de Maeztu Manso de Zúñiga, sobrino-nieto de la pedagoga, que comparte con el lector detalles como poner ante nuestros ojos la biblioteca de María en su casa de Madrid, sin duda un lugar de vital trascendencia para ella y tranquilo refugio, a la vez que estímulo intelectual: «A la derecha del *hall* estaba la biblioteca. Para

describir la biblioteca de María de la calle Núñez de Balboa haría falta un libro entero [...]. Había libros por todas partes, todos numerados y clasificados y algunos dedicados por sus autores. Tenía la habitación dos entradas, pero para colocar más estanterías, se había cerrado una puerta».

Concha D'Olhaberriague aborda su obra desde un criterio tan acertado como productivo, contemplado a su biografiada «desde dentro», según el modelo propuesto por José Ortega y Gasset —que fue uno de los mentores de María de Maeztu—, sobre todo en *Carta a un alemán. Pidiendo un Goethe desde dentro*. Asimismo, la propia autora nos explica la estructura del libro, en el que «la exposición será cronológica, pero no estrictamente lineal. A veces observaremos un aspecto de la vida de María de principio a fin, y, en ocasiones, recapitularemos o lanzaremos una mirada retrospectiva», y resalta que, sin desatender en absoluto a su trayectoria general, hará hincapié, de acuerdo con el precepto orteguiano de la razón vital, en otras facetas de su personalidad que han permanecido un tanto veladas o en segundo plano. Oportuno enfoque que permite un conocimiento exacto de «esta mujer fuerte con aspecto frágil» —como bien sintetiza D'Olhaberriague—, y a la vez nos incita a seguir profundizando en su figura.

María de Maeztu nació en Vitoria el 18 de julio de 1881 —pese a que en numerosas ocasiones, como aclara D'Olhaberriague, se consigne el año de 1882—, fruto del matrimonio entre Jane Whitney Doné, nacida en París, pero de familia de diplomáticos ingleses —rebautizada en España rápidamente como Juana— y Manuel de Maeztu, que vino al mundo en la ciudad cubana de Cienfuegos, y era hijo de indiano de procedencia vasca. Además de María, tuvieron cuatro hijos, entre ellos el escritor Ramiro de Maeztu y el pintor Gustavo de Maeztu. La familia Maeztu Whitney poseía «rasgos peculiares que llamaban la atención en el ambiente vitoriano de la clase media alta, en un tiempo en que no era frecuente viajar [...]. Extranjeros tanto él como ella, con toda probabilidad, la pareja Maeztu Whitney se sentiría menos constreñida de lo habitual

por los círculos sociales que suelen controlar y supervisar con ojo severo los usos y costumbres de los miembros de la clase acomodada». Sin duda, este hecho influyó notablemente en María, al igual que el ejemplo de su madre, quien, si bien atraída por lo español —quizá como tantos y tantos viajeros que visitaron nuestro país y escribieron sobre él, derivando esto en un arma de doble filo: fascinación, pero también fijación del tópico «España es diferente»—, no estaría muy en consonancia con la mujer española típica de ese tiempo.

El espíritu emprendedor de Jane Whitney, que heredaría y acrecentaría su hija, se puso a prueba al quedarse viuda y no precisamente en una situación económica desahogada. Jane y sus hijos se trasladan a Bilbao, y allí funda la Academia Anglo-Francesa —más conocida como Academia de Maeztu—, de la que María será un sólido puntal. Significativamente, el centro educativo impulsado por su madre adelantará, *mutatis mutandi*, no poco de esa Residencia de Señoritas de la que, muchos años después, será *alma mater* María de Maeztu. Así, desde muy joven, ejerce lo que constituirá el eje de su vida, como bien queda patente en esta biografía: «La acción docente y pedagógica». Una acción en la que siempre obtuvo el decidido apoyo de su familia y donde persigue en todo momento perfeccionarse. Muy exigente consigo misma, María no está satisfecha solo con su licenciatura en la Escuela Normal de Magisterio de Vitoria, por lo que en 1907 decide matricularse como alumna libre en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca, compaginándolo con su labor como maestra en Bilbao. No eran tiempos en los que la presencia femenina resultaba habitual en las aulas universitarias, suscitando incluso recelos. Pero el «atrevimiento» de María tuvo su recompensa, máxime cuando le posibilita entrar en contacto con Miguel de Unamuno, quien en persona la acompañaba a la clase donde se llevaban a cabo los exámenes a los que la joven debía presentarse.

Si fue grande el respeto y la admiración que María de Maeztu le profesó al insigne pensador y creador de la *nivola*, fue mayor, si cabe, el que manifestó hacia Ortega. El filósofo

madrileño fue su profesor en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, ciudad a la que llegó María en 1909, precisamente instada por Ortega, y donde también cursará Filosofía y Letras, que culmina con Premio Extraordinario. Tan perspicaces como emotivas son las palabras con las que la discípula recuerda las clases del maestro, envolventes, intensas. Tarea docente, ampliación de estudios, viajes de formación —como su estancia en Marburgo, en cuya Universidad fue alumna de Natorp y Hartman—, conferencias, artículos, traducciones... la actividad de María de Maeztu crece sin parar, su capacidad de trabajo se muestra inagotable. Aumenta su prestigio. En 1915 se hará cargo de la Residencia de Señoritas, la joya de la corona de su fructífera trayectoria, que dirigirá desde ese 1915 de su creación hasta su desaparición después de nuestra Guerra Civil, mejor, «incivil», como la denominó Unamuno.

La Residencia de Señoritas es el primer espacio concebido para fomentar la educación superior de las mujeres en España. Bajo los auspicios de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE), fue mucho más que la mera contrapartida de la masculina Residencia de Estudiantes, como bien analiza Concha D'Olhaberrriague al ocuparse de este trascendental momento en el itinerario vital e intelectual de su biografiada. Años después, en 1926, fundó y presidió también el Lyceum Club Femenino. No olvidemos tampoco que dirigió la llamada Sección Preparatoria del Instituto-Escuela —centrada en niños y niñas de ocho a diez años—, puesto en marcha en 1918 bajo el impulso de la JAE, un proyecto igualmente precursor que revolucionó la enseñanza en nuestro país con varias y provechosas innovaciones. Se comprueba así que la preocupación de María de Maeztu por el ámbito educativo no se circunscribe a las mujeres, sino se extiende a todas sus fases, en especial a la primaria, sin duda decisiva.

María de Maeztu prosigue su quehacer con encomiable dedicación hasta que en 1936 es destituida de su cargo de directora de la Residencia de Señoritas. Han asesinado a su hermano Ramiro, y María se encuentra desolada. Como señala su sobrino-nieto en

la introducción a este volumen, «es curioso que la guerra civil del 36 acabara, por un lado con la vida de Ramiro de Maeztu, a manos de un grupo de fanáticos milicianos y por el otro, con el trabajo de toda una vida de su hermana María, por culpa de otro grupo de fanáticos descerebrados». María parte hacia Buenos Aires, en cuya Universidad impartirá clases de Historia de la Educación, y regresa momentáneamente a España en 1945. Tiene la esperanza de poder reintegrarse a la dirección de la Residencia de Señoritas —llamada ahora Colegio Mayor Santa Teresa—, pero no es posible. «Pese a su apellido —señala D'Olhaberrriague—, María era ya, al margen y en contra de su voluntad, una integrante más de ese mundo plural y rico de la España peregrina. En calidad de tal, ella podía visitar su país y recibir la atención de la prensa, tener una casa propia y moverse por el territorio, si lo deseaba, pero de ahí a reanudar una vida laboral plena como la que tuvo antes de la guerra había un abismo flanqueado por barreras insalvables». Muere en Argentina el 7 de enero de 1948. Hoy sus restos mortales reposan en el panteón familiar de la ciudad navarra de Estella.

Además del recorrido por los muchos afanes que ocuparon la existencia de María de Maeztu, se examina su doctrina y praxis pedagógicas que atraviesan distintas etapas, pero siempre presididas por una gran coherencia. Inspirándose en la concepción educativa de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) —no hace mucho apareció un monumental y recomendable estudio titulado *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: Nuevas perspectivas*—, María de Maeztu elabora el concepto de «escuela heroica», que no simplifica, como a veces ocurre, el ideario de la ILE, y que no estaría de más tener hoy en cuenta, cuando se han perdido, con resultados nefastos, valores como el de la disciplina y el esfuerzo, propugnados por María para esa «escuela heroica», que explica sobre todo en su trabajo *El problema de la Ética. La enseñanza de la Moral*. Valores a los que acompaña «inculcar —precisa D'Olhaberrriague— en el adolescente una suerte de entusiasmo —María lo llama emoción heroica— que

encumbre al muchacho en las tareas de la vida moderna, en el taller, el laboratorio o el recinto escolar. Por héroe, en esta acepción suya, ha de entenderse el hombre que no se conforma con las cosas como son y lucha, impulsado por la convicción profunda de que debe modificarlas».

Del mismo modo, D'Olhaberriague analiza cómo entiende María de Maeztu la liberación de la mujer —que ella misma puso en práctica en primera persona—, sin tener que recurrir a feminismos radicales ni reduccionistas que muchas veces no logran otra cosa que estériles enfrentamientos. Igualmente, muy esclarecedoras resultan para nuestro hoy sus ideas en torno a la cultura, su alcance y su expansión. Concha D'Olhaberriague tiene el acierto de conectarlas con Mario Vargas Llosa y su imprescindible ensayo *La cultura del espectáculo*. Ni María de Maeztu ni el Premio Nobel de Literatura hispano-peruano se dejan embaucar por la tiranía de lo «políticamente correcto» que ahora nos invade. Mejor así, porque no se puede ni debe renunciar a la búsqueda y defensa de la excelencia —sin ella no hay verdadera cultura, ni, en realidad, nada que merezca la pena—, por muy políticamente incorrecto que parezca y despierte el repudio de los demagogos.

En 2015 se han cumplido cien años de la creación de la Residencia de Señoritas. Con este motivo, la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón y la Junta Municipal de Chamberí, con la colaboración de otras instituciones, organizaron la exposición *Pioneras*, comisariada por Margarita Márquez Padorno y Almudena de la Cueva Batanero. A través de ella, y de los actos y actividades que se desarrollaron, pudimos comprobar el insustituible papel que desempeñó un grupo de mujeres, «pioneras», en la cultura española de los años veinte y treinta del pasado siglo. Entre ellas, tuvo un relieve de primer orden María de Maeztu. Sus justos anhelos, su esfuerzo, su legado —ni el de todas esas pioneras, sin cuyo empeño hoy sería todo más oscuro— deben seguir germinando, pues todavía queda mucho por hacer. A ello contribuye ejemplarmente este libro de Concha D'Olhaberriague

Carmen R. Santos

Miguel Ángel García, *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Castalia, Madrid, 2012, 426 págs.

Que el concepto de *poesía social* es, cuando menos, elusivo y escurridizo se comprueba fácilmente al constatar que la primera antología que lo lleva en su título, la de Leopoldo de Luis (1965), en lugar de dar cuenta de su surgimiento o esplendor lo que hace es certificar su muerte. Pero esta historia ya se ha contado muchas veces.

La novedad que aporta el libro que reseñamos es el sugerente y sólido enfoque teórico con el que se interpreta críticamente este periodo de la poesía española desde los postulados ideológicos que supuestamente estaban en la base de la práctica de tal tendencia poética, pero que no fueron llevados consecuentemente a la práctica textual por varias razones que se van analizando cuidadosamente a lo largo del volumen.

Una de ellas, quizá la principal, es que tanto la práctica como el concepto de *poesía social* están llenos de contradicciones y tensiones internas. El propio hecho de fundir el concepto de *lírica* (individualista, idealista, esteticista) con el de lo *social* (colectivo, contendista, con un fin práctico) crea tensiones insalvables y da lugar a un casi oxímoron en el que se enredan una y otra vez las posturas a favor y en contra. El libro intenta analizar todas estas contradicciones y la ideología que subyace a ellas, partiendo de la principal, que es la dicotomía entre *poesía idealista* y *poesía social*, sin dejar de ser ambas construcciones sociales. Como indica el autor: «únicamente la noción imperante de poesía como expresión de una subjetividad a través de las 'formas', expresión en la que se reconoce otra subjetividad como la del lector, conduce a ver en la poesía social una perfecta contradicción de términos, que sin embargo aspiran a conjugarse» (pág. 116).

La demonización de la poesía social y los intentos de conjurar el fantasma del marxismo en la práctica poética (marxismo que no fue tal, como se nos viene a decir) es una de las historias que se nos cuentan aquí. En resumen, el libro es un lúcido intento de medir,

calibrar y enjuiciar cómo se produjo la poesía social, cuáles eran sus bases ideológicas, qué posiciones se adoptaron respecto a ella, hasta qué punto era social esta poesía, qué relación tenía con la concepción marxista del arte, qué condiciones la favorecieron y cómo respondía a un tiempo y unas circunstancias históricas determinadas.

Para ello, Miguel Ángel García organiza sus asedios a tan espinosas cuestiones en tres partes. La primera, titulada «Poética del compromiso social de posguerra (Teoría de la literatura e Historia)», abarca todo lo que tiene que ver con las cuestiones de estética e ideología de la poesía social.

Se abre con un capítulo que da cuenta crítica de las posiciones teóricas a favor y en contra de la poesía social a partir, principalmente, de las poéticas que los poetas del momento redactaron para la antología de Francisco Ribes, *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) y para la de Leopoldo de Luis ya citada, entre otras muestras antológicas de las décadas de mediados de siglo. Miguel Ángel García viene a demostrar, a partir de estas declaraciones, que tanto las posturas a favor como en contra de la llamada «poesía social» parten en realidad de una concepción burguesa de la estética literaria y se relacionan más con una corriente humanística (a veces rozando el humanismo cristiano, incluso en los «sociales») que con posiciones ideológicas de la izquierda política. Igualmente, se demuestra que la discusión sobre la dicotomía fondo/forma está presa en ese callejón sin salida del modelo burgués, como mostró Lukács. Un análisis marxista que echa mano de los instrumentos teóricos de este último y de Althusser, con el magisterio de Juan Carlos Rodríguez al fondo, desmonta lo social como una postura que depende de la idealización de la lírica que se llevó a cabo en el siglo XIX por la sociedad burguesa. En palabras del autor: «incluso los poetas sociales que se pretenden revolucionarios o hacen alguna incursión en los presupuestos marxistas lastran sus declaraciones teóricas con una serie de elementos asignados tradicionalmente a lo poético por la ideología burguesa. Es evidente que la poesía social, más o menos reformista, humanista,

crítica o denunciatoria, no rompió con la ideología burguesa, y no ya solamente con la ideología burguesa de lo poético» (págs. 96-97).

En consecuencia, según el profesor García, lo social de la poesía social hay que entenderlo dentro de un movimiento más general de rehumanización y de neorromanticismo surgido en la posguerra, e incluso antes de la guerra, como respuesta a la deshumanización del arte orteguiano: en ese intento de rehumanización confluyen existencialistas, desarraigados, tremendistas, neorrománticos, hasta el punto de que los grandes nombres de la poesía social (Celaya, Otero) parten de ese desgarrado existencialista para llegar al compromiso humano. Queda claro así que la poesía social fue una respuesta obligada, o prefigurada por las condiciones sociales y políticas de la época, una práctica, cuya teoría a posteriori estaba lastrada por la falta de un discurso teórico de base y una ideología fuerte, y se seguía apoyando en el idealismo burgués que continuaba definiendo a la lírica desde el siglo XIX.

En el segundo capítulo se intenta definir lo *social* de la poesía social y su relación con la ideología, dejando a un lado sus relaciones con posturas políticas determinadas o con determinadas situaciones históricas. Partiendo de la teoría de Althusser, para el que la ideología actúa de manera inconsciente en nuestras representaciones de la realidad y, por tanto, impregna todos nuestros actos, se entiende que toda práctica poética es ideológica en este sentido, como lo fue la poesía promovida por el «régimen», pues partía de un posicionamiento igualmente ideológico, aunque de signo inverso. Aquí se hacen más explícitos los elementos diversos, muchas veces mal conjugados y de manera inconsciente, que confluyen en la práctica de la poesía social: humanismo, marxismo, tradición simbolista, etc., a la vez que se analiza otra de las contradicciones de la poesía social, señalada por sus críticos y sus practicantes: la distancia entre su fin teórico y su efecto real, pues se trata de una poesía a cuyo pretendido destinatario (la colectividad, las masas, el pueblo) no es capaz de llegar.

El hecho de que las diversas dicotomías —forma/contenido, oralidad/escritura, individualidad/colectivismo— que articulan la

reflexión estética del momento, queden sin resolver, o se muevan dialécticamente hacia uno de los polos, pero sin salir de la ideología que las creó, es debido principalmente a la insuficiencia ideológica de la mayoría de los poetas sociales.

En el capítulo tercero de esta primera parte se desarrolla una interesante reflexión sobre la tradición humanista y su entronque con la poesía social española, que se venían anunciando en los capítulos anteriores. El punto de partida es un trabajo de José Ángel Ascunce, que pone en paralelo las formas y objetivos del profetismo bíblico con las formas y fines de la poesía social, mostrando cómo ambas desarrollan una historia alegórica sobre el Hombre y la Humanidad; una «nueva historia sagrada» que comparte con la «antigua» pretensión de universalidad del mensaje, donde se destaca de nuevo su carga de idealismo.

El fracaso del intento de fundir humanismo y marxismo, que lastró la eficacia de una poesía verdaderamente social, se debía a que los autores no supieron ver que el materialismo histórico no era una filosofía humanista sino una filosofía de la historia, y que el marxismo, como mostró Althusser, era fundamentalmente anti-humanista. En el plano formal, este humanismo se relaciona con la adopción de una forma prosaica, que para los poetas sociales no es un abandono de la forma sino la adopción de formas propias y apropiadas para el tipo de mensaje que querían transmitir. No obstante, estas supuestas renovaciones formales, que en la época, en efecto, podían extrañar, no supusieron «una ruptura epistemológica, o ideológico/literaria por decirlo mejor, que no pone ‘en crisis’ la enunciación poética moderna. Hay una continuidad de fondo en las poéticas modernas y contemporáneas que la poesía social de posguerra no fractura. Todo lo más, como hemos venido señalando, la poesía social, bajo el ejemplo de la rehumanización o del compromiso de preguerra, trató de invertir o arañar un paradigma poético ya firmemente asentado» (pág. 213).

La segunda parte, que lleva por título «Tentativas sobre cinco poetas sociales (Historia de la literatura e Historia)», está dedicada al análisis del compromiso en la obra de cinco autores.

En orden cronológico, se empieza con Miguel Hernández del que se estudia la evolución desde el catolicismo influido por Sijé a su compromiso de clase y de lucha marxista a partir de su llegada a Madrid y de su participación en la guerra. En este recorrido ideológico el autor trata de contradecir algunas posturas críticas que ven en la evolución de Hernández un desclasamiento, o un apoyo instintivo a lo obrero y proletario sin tener una formación y conciencia marxista y comunista o la adopción de un humanismo antropológico. Miguel Ángel García viene a probar así que la evolución de Hernández es coherente e irreversible, y que aunque no conocía en profundidad la teoría marxista sí fue consciente de que la poesía era un arma en la lucha de clases.

El segundo capítulo viene dedicado a Celaya. A partir de unas reflexiones de Ángel González sobre la trasmutación radical de Rafael Múgica en Juan Leceta y en Gabriel Celaya, el autor trata de entender estos cambios no como una ruptura radical sino como pasos coherentes en una evolución. De hecho ya en la primera parte se vio cómo la poesía social de Celaya se basaba en el existencialismo humanista anterior de su producción.

El tercer capítulo está dedicado a la pregunta sobre el carácter del marxismo de Blas de Otero, si fue solo una respuesta (la única) posible a la dictadura o se trata de una doctrina bien asimilada y que sigue actuando en la lectura actual de sus versos. Como en el caso de Celaya, la teoría marxista tropieza en su práctica poética «con este componente humanista utópico derivado de su anterior humanismo existencial» (pág. 307). No obstante, se trata de reivindicar al Otero marxista, en la medida que lo fue (el que copiaba un poco a Marx, pero lo decía más bonito), y no pensar esa parte de su obra como la más perecedera y la escrita bajo una circunstancia que ya ha pasado.

El cuarto capítulo se centra en la lectura que hizo de Machado el grupo de Barcelona, con el caso paradigmático de Castellet, que pasa de una defensa del realismo de Machado a su denigración en favor de la estética novísima. Se muestra que la lectura supuestamente marxista que hace el grupo de Barcelona

de Machado no pasa de ser de un marxismo superficial, renunciando a una lectura del Machado más radical. En consecuencia, «Machado se convirtió así para el Cincuenta en un arma de dos filos. Ofrecía muchos más caminos para la poesía social y el marxismo de los que, reduciéndolo para uso propagandístico a símbolo ético y político, le asignó el realismo de medio siglo con Castellet al frente» (pág. 322).

En el último capítulo, sobre Gil de Biedma, Miguel Ángel García hace una lectura de *Retrato del artista en 1956* en clave de reflejo de las polémicas estéticas y la situación poética del momento, se incluye la polémica con Bousoño sobre comunicación-conocimiento, tema que ya se había tocado en la primera parte, y destaca principalmente la reflexión sobre la normalización social que lleva al fin de la poesía social.

La tercera parte, «Leer la poesía social (Crítica literaria e Historia)», actúa a modo de síntesis y conclusión. Se puede decir, de hecho, que el libro tiene una estructura hegeliana: la teoría como tesis, la historia como antítesis y la crítica como síntesis. Los dos capítulos de que se compone esta parte están dedicados a Gerardo Diego, en tanto que crítico de la poesía social. En su análisis, Gerardo Diego inscribe la poesía social dentro de la corriente humanista y de rehumanización de posguerra, según se ha venido viendo aquí, en un intento de silenciar la carga marxista que pudiera contener (de nuevo ese demonio). Y se cierra el libro con la atención a la lectura que Diego hace en concreto de la poesía de José Hierro, aunque se aprovecha para indagar a su vez cómo Hierro y algunos de su generación leyeron la poesía del 27 y la obra de Diego.

Estamos, en definitiva, ante un libro que, de manera decidida y sin miedo a remar a contracorriente de los tiempos, se enfrenta a la pregunta esencial que debe hacerse en torno a la poesía social y que pocas veces se había planteado con tal extensión, profundidad y con tan claras y apropiadas bases críticas y teóricas: ¿qué es lo social de la poesía social? Miguel Ángel García, que cuenta en su haber con una larga trayectoria investigadora sobre las relaciones entre estética e

ideología, plasmada en importantes estudios, abre aquí, en un trabajo además muy bien documentado, ángulos de lectura que deben ser considerados y repensados para no caer en esas demonizaciones a que tan acostumbrada está la crítica y la historia de la literatura.

Ángel Luis Luján

Juan Marsé, *Noticias felices en aviones de papel*, Lumen, Barcelona, 2014, 88 págs.

Para la escritura de su última novela publicada, *Noticias felices en aviones de papel* (*NEAP* en adelante), el novelista barcelonés Juan Marsé ha retomado el formato corto que ya empleara en su celebrada *Ronda del Guinardó*. Estamos ante una *nouvelle* de argumento lineal y tono contenido —muy meritorio en una historia impregnada de dramatismo—, dominada por dos asuntos principales: la pugna con los fantasmas del pasado y la irrenunciable búsqueda de la felicidad.

Como en otras de sus obras precedentes, Marsé da vida en esta novela a personajes atrapados por su condición de individuos desfavorecidos que se empeñan, a toda costa, en salir adelante, y aplican su ingenio a redimirse a sí mismos; o, al menos, a aliviar sus desgracias o las de otras personas de su entorno (como se propone, en *El amante bilingüe*, el picaresco Juan Marés, que no renuncia a recuperar a su mujer a pesar de vivir en la indigencia; como Ringo, en *Caligrafía de los sueños*, que, ante la imposibilidad de cumplir su sueño de convertirse en un gran pianista, se esfuerza en desarrollar una nueva pasión personal por medio de la escritura; o como los chicos que, en *Si te dicen que caí*, se entretienen en contarse unos a otros emocionantes «aventis», en las que convierten los más triviales acontecimientos de su desgraciada vida cotidiana en fantásticas y evasivas aventuras). Ahora, en *NEAP*, es la señora Pauli la que toma el relevo de este tipo

de inconformistas personajes dedicándose, con persistente determinación, a contribuir, dentro de sus modestas posibilidades, a alegrar la vida de sus convecinos: esta anciana y extravagante septuagenaria, vecina del joven Bruno, acostumbra a arrojar desde su ventana aviones de papel que contienen, escritas sobre ellos, las «noticias felices», a las que alude el título de la novela —además de otros diversos objetos, incluidos alimentos en mal estado, que a su debilitado juicio pueden ser de utilidad para quien los quiera recoger—.

Esto último constituye el asunto central de la narración: la relación entre la anciana y Bruno, adolescente que vive con su madre en el piso de la planta inferior, y que se ve abocado a ayudar, aunque sea a regañadientes, a la señora Pauli a llevar a cabo su recurrente manía de aventar buenas noticias desde su balcón. Para ello, Bruno se compromete a buscar para su vecina periódicos usados con los que seguir confeccionando aviones cargados de noticias alegres, y a recuperar de la calle los aviones desechados por los viandantes para poder volverlos a lanzar. Con esta peregrina idea, la anciana, que en un principio parece haber olvidado su terrible pasado personal —se trata de una inmigrante polaca de origen judío, huida en su juventud del gueto de Varsovia— encarna, de una forma aparentemente irracional, la búsqueda de la felicidad propia y ajena que, como decíamos antes, es un propósito asumido con frecuencia por personajes de las novelas de Marsé.

Las vivencias del propio Marsé, su «mundología» —por usar el término acuñado por Vargas Llosa— pueden rastrearse sin dificultad en algunos de los motivos que aparecen en la novela. Nos referimos, en concreto, a los astrosos hermanos Rabinad, semejantes a muchos de los niños que malvivieron en la miseria durante la posguerra barcelonesa —emparentados, como personajes novelescos, con la pandilla de desarrapados que protagonizara *Si te dicen que caí*—; o a Amador, el padre de Bruno, viejo e irreductible hippie cuyas contradicciones personales concuerdan con las incongruencias mostradas, desde el punto de vista del novelista barcelonés,

por los movimientos contraculturales de los que éste pudo ser testigo durante la época de su propia juventud barcelonesa.

No obstante, en distintas entrevistas a los medios Marsé se ha esforzado en aclarar que en esta novela —así como en el resto de su producción narrativa— es un objetivo fundamental la consecución de la verosimilitud, criterio al que siempre queda supeditada, de forma meramente auxiliar, la utilización de elementos argumentales procedentes de la realidad, como los que hemos señalado en el párrafo anterior. Los contenidos extraídos de la vida real, de la memoria de las experiencias personales del propio Marsé, quedan, por lo tanto, convertidos en material novelesco, sin que exista ningún afán autobiográfico premeditado por parte del novelista: a éste le interesa, en definitiva, la creación de una nueva realidad, independiente de la extraliteraria —aunque deudora de esta última por cuanto la emplea como fuente argumental de forma discrecional—: autonomía en la que radica la diferencia entre una auténtica obra de ficción —como *NEAP*— y las narraciones que no consiguen ser más que meras crónicas de la realidad.

Dos de los personajes de esta novela, los hermanos Rabinad, se añaden, sin demérito alguno, a la ya extensa galería de los seres caracterizados por Marsé con rigurosa crudeza, impregnada de naturalismo —permítasenos la expresión—, dentro del conjunto de su corpus novelístico (recordemos, así, a «Sarnita» de *Si te dicen que caí*, o a Paulino Bardolet de *Rabos de lagartija*). Pero estos dos golfillos callejeros, sin perjuicio de la acusada carnalidad con la que se nos muestran, aparecen, al tiempo, revestidos de un manifiesto carácter de arquetípicas víctimas de la pobreza infantil, atemporalidad presentida ya por el propio Bruno en la pág. 68, y evidenciada en el sorprendente desenlace que aguarda al lector en el último capítulo de la novela.

Debemos destacar la extraordinaria fluidez con la que, en un mismo segmento de la acción novelesca, se combina el diálogo entre Bruno y otros personajes (entre Amador y Bruno, entre éste y la señora Pauli...) con el monólogo interior del propio Bruno, expuesto

en estilo indirecto por parte del narrador. La verdadera opinión de Bruno sobre el asunto de sus conversaciones con cualquier otro personaje —reflejada en su voz interior— es, frecuentemente, totalmente contraria a la que el chico manifiesta en las palabras dirigidas a su interlocutor en ese mismo segmento narrativo; y el efecto de contrapunto que esto genera en determinados pasajes convierte a éstos en escenas dotadas de gran comicidad. Esta ágil y expresiva contraposición de discursos constituye uno de los mayores logros estilísticos de la novela. Pero también cabe destacar en *NEAP* el empeño puesto por Marsé en la cuidadosa selección de los vocablos empleados —obsesión ya proverbial en el novelista barcelonés—, tanto para su propia voz narradora como por lo que respecta a las palabras pertenecientes a los distintos personajes de la novela, dotados de un vocabulario acertadamente apropiado para cada uno de ellos.

Celebramos, por todo lo dicho, la aparición de esta última obra de Juan Marsé, e invitamos, finalmente, a descubrir durante su lectura una faceta hasta ahora inédita en la narrativa de su autor: la aparición de un componente de tipo fantástico, que sorprenderá, ya en el capítulo final, a cualquier lector que haya decidido disfrutar de las espléndidas páginas de *NEAP*.

Antonio Manuel Luque Laguna

Miguel Catalán, *La ventana invertida y 130 paradojas más*, Trea, Gijón, 2014, 45 págs.

Escribir un libro de aforismos es asumir un difícil riesgo intelectual. Y artístico. El aforismo, como la poesía, no admite el término medio. En el aforismo es obligado acertar. Por eso hay muchos escritores ilustres que han tentado este género y que, con ello, han firmado su peor libro. Como tantos narradores que un buen día se deciden a publicar un libro de poemas. O como tantos poetas que

otro buen (mal) día deciden abordar un libro de haikus. El aforismo, como el microrrelato o el referido haiku exige si no la perfección, acercarse mucho a ella. Y expresar su esencia con la máxima brevedad y belleza.

Pues bien, el profesor, escritor y filósofo valenciano Miguel Catalán —autor de una ingente obra de pensamiento en la que nunca desaparece la gracia del narrador que también es— acaba de firmar un libro excelente titulado *La ventana invertida y 130 paradojas más*. Una entrega grande en solo 45 páginas, y eso que no me atrevo a eliminar del cómputo las once que abarcan sus títulos de crédito. No las elimino para no profundizar en la paradoja que es, en sí, este libro. Dedicado a explorar el infinito feliz y perdurable de esa gran flor de la contradicción. El extraordinario instrumento de lucidez que tanto amaba el maestro Jorge Luis Borges.

Miguel Catalán utiliza en este libro, muy bien editado por el sello asturiano Trea, una amplia variedad formal aforística. No se trata de una sucesión de textos semejantes en tamaño, intención, presentación y ritmo, sino que sus entradas se inscriben en diversas y libérrimas tipologías. Y todas están atravesadas por el rayo del talento, no hay ninguna que defraude. Cada aforismo de Miguel Catalán tiene hondura y tiene universalidad.

El humor, la melancolía, el conocimiento de los clásicos y de la historia, así como la contingente cotidianidad, son convocados en estas piezas breves y autónomas, divertidas en ocasiones, oportunas siempre, que van dibujando una suerte de código moral que, a la par, refleja el conocimiento de la vida que posee Miguel Catalán. Un conocimiento que no solo es fruto de su trabajo como filósofo y profesor, sino también como observador muy atento y cercano a la calle y a las cosas. Porque de cualquier asunto puede surgir la verdad de un aforismo, el brillo de su impostura. Sin olvidar la sonriente tristeza que tantas veces anida en la paradoja, excelso instrumento intelectual que vive entre la literatura y la filosofía.

Es en lo breve donde sucede, muchas veces, lo más perdurable. Lo que abre largos horizontes para la reflexión, para el seductor desconcierto, para el gozo. Y debe reseñarse

que los aforismos que aloja este libro constituyen un acicate para conocer la fecunda obra ensayística de Miguel Catalán. El autor de *Seudología*, el ingente empeño que ya ha ofrecido el fruto de cuatro atractivas entregas, mediante *El prestigio de la lejanía* (2004), *Antropología de la mentira* (2007), *Anatomía del secreto* (2008) y *La creación burlada* (2012), propone ahora un conjunto de aforismos sabio y humanista, de muy conveniente lectura. Un libro, en fin, que está recorrido por «La quemante luz de la verdad» (pág. 13).

César Gavela

Miguel Catalán, *La nada griega*, Sequitur, Madrid, 2013, 64 págs.

La nada griega es el segundo libro de paradojas de su autor, el filósofo Miguel Catalán, tras la publicación en 2001 de *El sol de medianoche* (Edicions de Ponent). Todo está pesado y sopesado en *La nada griega* como corresponde a la tarea del filósofo. La cita con que se abre el librito —y no hay que sospechar de este diminutivo en cuanto a su importancia— es de Unamuno, el hombre paradójico por excelencia, y por eso mismo tan español y tan fecundo, pues fecundo es lo que sorprende y fertiliza la mente, es decir lo que la saca de la modorra y la hace pensar. Y ese es precisamente el propósito de *La nada griega*, con la no menos filosófica intención no de hacer reír, pues eso sería un exceso que quizás no convenga a los sensatos, pero sí de hacer sonreír, con esa sonrisa tan cervantina que es lo propio del humanismo. Pues a humanista aspira Miguel Catalán. Y bien significativo de ese anhelo que recorre todo el libro, de esa bellísima aspiración más cordial aún que filosófica, es que esta obra de pensamiento breve esté dedicada al humanista Pedro Aullón.

Y ya hemos entrado en materia y ya estamos sonriendo con los primeros aforismos. Y ya nos ha cambiado el día. Poco importa la lluvia o el frío de febrero si el cálido y pícaro librito en nuestras manos nos arropa de inteligencia. La mejor pelliza posible.

En el momento en que esto digo un rayo de luz se posa sobre la página siete, y por lo que en ella leemos, la broma es agrídice sin ser pesada, como por otra parte era de esperar: «Una Biblia ecológica que tuviera en cuenta a los animales además de a la especie humana no podría sino concluir con el mandamiento: “Comeos los unos a los otros”».

Ya está dado el tono. O bien este otro aforismo de la página catorce, algo duro: «Quien nada tiene dentro de sí nada encuentra fuera», y también este un poco patético: «Esas personas que llegan a la vejez sin pasar por la madurez». Y en la página treinta y uno, otro tan bello como simbólico: «Si en una excursión de alta montaña entrevés a lo lejos un ciervo corriendo, nunca desees que se detenga. Está huyendo de ti». Así las gastan los filósofos, una de cal y otra de arena, para que se mantenga firme el edificio, lo cual dista mucho de ser fácil: hay para el gozo, hay para el corazón y hay sobre todo para el espíritu. Pues dentro de su modesta apariencia este libro forma parte de esa colosal empresa humana que se llama «la reforma del entendimiento», y bien conocemos la extremada dificultad de esa tentativa a la que los más preclaros, de un modo u otro, se han unido. Y a la que el sonriente filósofo valenciano se agrega.

Asaetear al lector sin matarlo por eso, es lo que intenta el malicioso Catalán. Y hay que ser un arquero experimentado con una práctica y una paciencia infinitas para apuntar a dar y a herir, no al «pobre caballo que sufre» como diría Proust, sino a la inteligencia, y sólo a la inteligencia. Que es justamente lo que hay que mover. Y he aquí otro de esos certeros dardos que no nos hacen caer, pero sí tambalearnos: «Las personas que creen que nunca mienten, lo hacen por partida doble. Mienten a los demás, como todo el mundo, y además se mienten a sí mismos». Da en el blanco y, naturalmente, hace mella, pues, de una forma u otra, ya nos sabíamos algo mentirosos, pero ¿quién es capaz de confesarse lo verdaderamente a sí mismo? De decirse: miento, he mentido, mentiré. Algo casi imposible. Bueno pues ahí, en esas oscuridades del ser, en esos íntimos monólogos, es donde se decide nuestro destino moral y social, y

este libro, como no podía ser menos, tiene la ambición —la filosofía es ambiciosa o no es filosofía— tiene la ambición, digo, de contribuir a que esas oscuridades, esas mortíferas sombras, se aclaren y, como consecuencia, a que esos destinos sean más dignos de la persona y de la sociedad. Miguel Catalán se ríe de nosotros para dignificarnos. ¿Quién nos lo iba a decir?

También, claro está, a pesar de todo amigo y leal al hombre como es, para hacernos pasar un buen rato, para que matemos al tiempo disfrutando con sutilezas, juegos de palabras, recordando a autores célebres o sorprendiéndonos con insospechadas agudezas; para que en el avión, en el tren de alta velocidad, en el autobús o en el metro, saquemos el explosivo librito del bolsillo, donde cabe perfectamente, y nos pongamos a leerlo, y al leerlo se nos ponga muy buena cara, la cara de la alegría, esa alegría tan amada por Montaigne o Clément Rosset y que los otros viajeros nos miren con sorpresa y con algo de envidia murmurando: ¿qué estará leyendo ese señor o esa señora en ese libro minúsculo? ¿Serán chistes verdes? Pues casi, casi: verdes de primavera espiritual y verdes porque también el dichoso librito «nos pone verdes», sin echarnos, sin embargo, esa abrumadora regañina de los moralistas profesionales.

En fin, una delicia de lectura en donde se conjugan con sumo arte erudición, elegancia y envergadura de pensamiento. Libro para todas las edades adultas, que gustará al sabio, gustará al aprendiz de sabio y gustará al amigo a quien se preste, pues *La nada griega* hay que leerlo y prestarlo, volverlo a comprar y volverlo a prestar para que circule y cumpla con su refrescante misión de aligerar nuestro ser, de iluminar nuestra mente sin deslumbrarla y, en fin, de hacernos un poco más felices, un poco más conscientes, un poco más humanos; pues, en resumidas cuentas, eso y solo eso es lo que intenta la verdadera filosofía, vasta comarca espiritual a la que este libro, como su autor, y como ya lo hemos dado a entender, tan legítimamente pertenecen.

Daríá Rolland Pérez

Ulrike Pisiotis, *Rivalität und Bündnis. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur der Moderne*, Thelem, Dresden, 2012, 346 págs.

Se presenta con oportunidad y originalidad la conexión entre literatura y ciencia a principios del siglo xx al hilo del estudio de varios autores clásicos modernos de la literatura, todos ellos con formación en ciencias naturales como son el matemático y físico Robert Musil, el médico Gottfried Benn, el biólogo Carl Hauptmann (hermano de Gerhard Hauptmann), el psiquiatra Alfred Döblin y finalmente el filólogo Hofmannsthal. En todos ellos, en sus obras, se conforma una opción absoluta por el arte como esfera de calado superior a la ciencia.

La tesis de Pisiotis se enmarca en el debate de las transferencias en la formación del pensamiento de las dos culturas, según Snow (1959), que en Alemania se constituye a partir de 1860, ya que hasta entonces las ciencias naturales y la filosofía no estaban diferenciadas institucionalmente. Las ciencias del espíritu y, concretamente, la filosofía constituían el modelo de ciencia hacia el que convergían las ciencias naturales. En el siglo xix se produce un serio debate entre las ciencias generalizantes y las especializadas, las empírico-matemáticas *versus* las histórico-filológicas. El alma (*Seele*) se convierte en el término central del discurso de 1900, empleado con profusión por C. Hauptmann y G. Benn en el marco de una descripción teórica, a veces ambigua, de los conceptos *espíritu* y *alma*. Mientras que los científicos siguen caracterizando conceptos como la sistematización, la organización, o la experiencia, la no-ciencia se caracteriza por conceptos como: la mística, el alma, las emociones, la especulación o lo transcendental.

Con Karl Lachmann (1793-1851) y su postulado de exactitud y concentración en la edición de textos clásicos empieza a establecerse la filología en el paisaje científico internacional. Los lingüistas deciden emplear el método de las ciencias naturales en la gramática y posteriormente Walter Benjamin (1892-1940) criticará la metodología de las ciencias naturales

como conducto a un trabajo constreñido a la recolección y almacenamiento de muestras y datos.

La autora introduce en los primeros capítulos la independización de la literatura como disciplina a finales del siglo XIX. Logra la denominación de ciencia precisamente porque en ella se encuentra un saber positivo. El atributo de cientificidad acompañará esta esfera creativa de cuño individual. En el primer tercio del siglo XX la literatura actuó como un movimiento opuesto al racionalismo científico y decidió mantener su identidad alejándose de las ciencias naturales. Al finalizar el siglo positivista, el germanista Günther Müller constataba una irrupción de la literatura. Emil Ermatinger reconocía en Wilhelm Dilthey al autor que traza la línea de separación entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, cuando imprime el término *Geisteswissenschaften* en la obra *Erlebnis und Dichtung* (1905), que sigue a John Stuart Mill (*moral sciences*), si bien existen usos anteriores. El término 'espíritu' (*Geist*) será sustituido por *Kultur* cuando Heinrich Rickert opte en 1898 por el término 'ciencias de la cultura' (*Kulturwissenschaften*) y Hermann Paul reclame asimismo para la filología el concepto de *cultura*. En 1913 Ermatinger formula como objeto de la literatura la cosmo-visión (*Weltanschauung*) que se origina en la creatividad de la personalidad, en las profundidades de lo racional e irracional, de la razón y del sentimiento en los momentos de inspiración. Los títulos de las obras de pensamiento de esos años evocan un claro mensaje, como se observa en Max Weber *Wissenschaft als Beruf* (1915).

Alrededor de 1900 la literatura aborda progresivamente ámbitos como el psiquiátrico o el derecho penal. Se buscan elementos artísticos en la ciencia y rasgos compartidos por artistas y científicos. Se publican obras científicas clásicas sobre poética e historiografía de la literatura y textos especializados sobre cuestiones especiales de la «ciencia» desde la psicología o la biología, si bien lamentablemente algunas teorías darwinistas o monistas desembocaron en la ideología de razas. Para Rudolf Unger es esencial la metodología específica de las disciplinas histórico-filológicas en un periodo en el que

todo se encontraba en movimiento y en el que renacían muchas ideas y vínculos con la metafísica.

En Alemania, desde 1960, se aborda el estudio del concepto *ciencia* a partir de las investigaciones de los historiadores Reinhart Koselleck y del americano Thomas Kuhn, si bien todavía hay cierta indeterminación y discrepancias.

La autora dedica el último capítulo a la ciencia en la literatura, en el que analiza el trasfondo e interés por la ciencia de cada uno de los autores elegidos. Carl Hauptmann (1858-1921) se doctoró con Ernst Haeckel, heredero de Darwin y es deudor de los filósofos Gustav Fechner (*Elementos de psicofísica*) y Richard Avenarius (empiriocriticismo). Su habilitación versó sobre la metafísica en la fisiología. Representa en la literatura un punto de vista monista. El «alma» es la llave que garantiza la cohesión entre literatura y ciencias naturales, es el sujeto literario y el objeto de investigación científica además de un término religioso. Publica uno de sus mayores éxitos literarios, la novela de formación *Einhart der Lächler* (1907), en donde critica la ciencia y el progreso. Apunta al conflicto entre el artista y el burgués como en *Törless* de Musil, y presenta una utopía del arte como saber verdadero.

Robert Musil (1880-1942) recibió una formación escolar de orientación técnico-científica en la *Realschule*. Su mensaje paradigmático define al escritor en discrepancia con la ciencia. En su primera obra *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* intenta una síntesis del autor como científico en donde reconoce los límites de la razón y la única posible esperanza del arte. La obra está considerada su tesis doctoral en la Facultad de Ingeniería de Brühn, ciudad próxima a Viena, metrópoli del arte y la cultura. Continuó estudios de filosofía y psicología en los que también se doctoró sobre el filósofo y físico Ernst Mach.

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), doctor en filosofía, decide con 27 años y tras fracasar en la habilitación, cambiar su rumbo vital y dedicarse por entero a la creación literaria. Esteta de profundos conocimientos filológicos, estudia la obra de Josef Nadler, publica una serie de antologías y propone el saber literario frente al científico. La *Carta de Lord*

Chandos a Francis Bacon, un positivista radical, datada en 1603 en la ficción, se considera un documento central de la crisis del lenguaje literario en el umbral del siglo xx que muestra el conflicto entre el lenguaje poético y el científico con influencia de la psicología. Hofmannsthal construye un nuevo *poeta doctus* con el signo de la modernidad, describe la experiencia de revelación y génesis del artista y defiende la paulatina autonomía del arte frente a la ciencia. El arte es la respuesta del hombre a la desconsideración de la naturaleza.

El poeta Gottfried Benn (1886-1956), médico, científico y artista, pertenece realmente a una generación posterior. Hijo de un pastor protestante, recibió una formación humanista en el *Gymnasium*, estudió medicina y tres semestres de filología. Se doctoró en 1912, realizó autopsias en la sección de patología del hospital de Berlín-Charlottenburg, trabajó como médico militar y se especializó en dermatología y enfermedades venéreas. Para Benn la ciencia es medicina y biología. Sin duda ésta es la protagonista del siglo xix con la obra de Darwin *Sobre el origen de las especies* (1859), si bien en Alemania será Haeckel y no Darwin quien ofrezca una nueva morada metafísica. Se apoya en las leyes de la termodinámica formuladas por Hermann Helmholtz y Robert Mayer. El texto *Gespräch* (1910) marca la dicotomía entre ciencia y arte. Benn procura unir el estilo de una percepción estética superior con la descripción racional y científica. En uno de sus primeros textos en prosa, *Bajo la corteza cerebral* (*Unter der Grosshirnrinde* 1911), formula la defensa de la tradición humanística frente a las ciencias naturales. Con la novela *Die Insel* (1916) se perfila como *poeta doctus* en la defensa de la superioridad del arte. Estudia el alma desde el punto de vista literario. Sus protagonistas son siempre su *alter ego*. Su obra *Ithaka* (1914) representa la muerte fictiva de la ciencia donde incluye elementos del discurso que llegan hasta la ironía, como el positivismo, la ciencia anti-humana y sus divergencias. En 1932 publica *Nach dem Nihilismus* sobre el significado del lenguaje. Publica *Die Eroberung, Die Reise, Der Geburtstag, Gehirn*.

María Rosario Martí Marco

María Victoria Utrera Torremocha, *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*, Dykinson, Madrid, 2015, 161 págs.

La serie Monografías de la Colección Clásicos de Dykinson ha publicado *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*, de María Victoria Utrera, que aborda el problema del lenguaje literario y su renovación en la poética moderna en relación a la necesidad de expresión del artista. En palabras de la propia autora, «frente a la poética clasicista, el arte moderno que fundamenta sus principios estéticos en la novedad, la ruptura del concepto de unidad armónica y el contraste sitúa la enfermedad en una posición privilegiada como tema y soporte de la creación» (pág. 9). De esta manera, introduce la idea central que cohesionará todo el libro: el vínculo inevitable entre lo físico y lo espiritual en la creación literaria, que se refleja en el nuevo lenguaje que crea el artista para expresarse libremente.

El libro está compuesto de ocho capítulos que proponen un recorrido por algunos autores y movimientos de especial interés en la literatura moderna. El capítulo I, «La enfermedad en el humanismo médico y la poética literaria moderna», sirve de marco para los capítulos siguientes. Se explica allí que para muchos autores, como Nietzsche, Baroja o Thomas Mann, entre otros, existía una conexión directa entre enfermedad y grandeza espiritual, de manera que la dolencia física tendría un correlato inevitable en lo psicológico, y al contrario, y que esta grandeza se proyecta en toda la obra de arte, especialmente en un lenguaje literario innovador, que se manifiesta no solamente en el estilo sino, también, en la conformación de los personajes o en la estructura general de la obra.

En el capítulo II, «Artificio y poética de la enfermedad en el siglo xix» se insiste y se profundiza en la vinculación entre literatura y enfermedad, con especial atención a los postulados pre-románticos y románticos, desde los que se defendía la libre expresión del artista en relación a la subjetividad del ser. Al entender que existe una unidad real

entre la obra y la personalidad del artista, la nueva literatura de finales del siglo XVIII y principios del XIX busca una nueva estética acorde con la necesidad de expresión del genio creador. Enfermedades como la tuberculosis, el trastorno mental o la sífilis —esta no siempre explícita— adquieren un sentido espiritual y hasta filosófico, concepción que se reitera en los autores post-románticos y simbolistas, como Baudelaire o Mallarmé, entre otros.

En este sentido, en los seis capítulos siguientes, María Victoria Utrera Torremocha muestra ese nuevo vínculo entre la enfermedad, el pensamiento y las obras de algunos escritores de gran valor literario y de interés en el tratamiento formal de la enfermedad, la obsesión y el vacío espiritual, de manera que sirvan como ilustración de las poéticas modernas de la enfermedad en la literatura.

En el capítulo III, «Locura y naturaleza en Friedrich Hölderlin», la autora da cuenta de la vida y la obra de uno de los representantes más emblemáticos del Romanticismo alemán. La vida de este artista estaba totalmente volcada hacia su interior, abismándose en un mundo propio, «pero a pesar de las tinieblas de la locura personal, la luz del entorno y la contemplación de las formas ideales que halla en la naturaleza lo conducen a la plenitud» (pág. 56). Así, la autora da muestra de cómo la estética hölderliniana tiene cierta base platónica al relacionar la creación artística con la armonía de la naturaleza, pero advierte que para ello se siente en la necesidad de renunciar a la vida de los hombres y refugiarse en su mente, en su imaginación, en su locura.

En el capítulo siguiente, se plantean las cuestiones morales derivadas de actitudes y comportamientos rebeldes y asociados con el desorden físico y espiritual en la obra de Dostoievski. Así, en «La rebeldía metafísica y el misticismo en Dostoievski», se trata una de las preocupaciones constantes de la obra dostoievskiana: el problema del mal frente al bien, vinculado a la actitud ambigua del hombre frente al sistema moral y religioso establecido. La inestabilidad moral del sujeto y la libertad de elección entre el bien y el mal se formalizan muchas veces

en la enfermedad, unida al desdoblamiento, la epilepsia o el delirio paranoide, que se convierte en «medio de vehicular la lucha del personaje contra sí mismo y contra los otros» (pág. 63). De esta manera, la autora comenta y muestra una impecable selección de ejemplos de personajes y obras dostoievskianas en las que se aprecia perfectamente esta dilema ético y su vinculación con el sufrimiento físico y psíquico.

El capítulo V se dedica a una de las novelas clave del decadentismo asociado a la poética de la enfermedad. En «El canon decadentista en *À Rebours*», estudia la autora esta novela de claro carácter rupturista que Joris-Karl Huysmans (1848-1907) publicó en 1884 y «en la que se presenta al personaje que se convertiría en el modelo del decadentismo literario» (pág. 83). María Victoria Utrera explica que la caracterización del personaje tiene como propósito presentarlo como paradigma del desequilibrio espiritual del hombre moderno, neurótico e insatisfecho ante la realidad circundante, pero la novedad no es que sea un enfermo, sino que es un *névrosé*, que cultiva su enfermedad conscientemente. La enfermedad se convierte así en fuente del arte y de la vida, de ahí que el canon de obras literarias y artísticas que se defiende en la novela sitúe el desorden moral y espiritual como centro de la verdadera creación.

El capítulo VI, «El espacio en la configuración de la crisis personal: *La metamorfosis* de Franz Kafka», está dedicado al estudio del marco espacial en el que se sitúa el personaje, y que adquiere un protagonismo especial al vincularse a dicho personaje de un modo simbólico, de tal manera que expresa sus miedos más profundos, sus pensamientos y sus anhelos. En este sentido, María Victoria Utrera Torremocha explica que el reducido espacio, expresión de la angustia y la asfisia psicológicas del protagonista, está unido a la estructura, al paso del tiempo y a la progresión de la acción en el relato, convirtiéndose así en cronotopo esencial para comprender la obra.

En el capítulo siguiente, titulado «Evocación, plenitud y muerte en *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf», se plantea el análisis de la

novela *Mrs Dalloway*, que Virginia Woolf publicó en 1925, de acuerdo con el estudio de los personajes principales, en los que se fundamenta el contraste y la tensión de dos concepciones vitales. La autora analiza la contraposición entre Clarissa y Septimus, que vienen a «simbolizar los dos impulsos, hacia la vida y contra la vida, que dominan el esquema novelístico» (pág. 107) y que probablemente conocía bien la autora por experiencia propia, ya que no son desconocidos para nadie los problemas mentales de la escritora inglesa que acabaron llevándola a quitarse la vida.

Por último, el capítulo VIII, «El narcisismo en la poética del desdoblamiento de Luis Cernuda», está centrado en el estudio de la evolución en la visión de la creación poética del poeta sevillano. Luis Cernuda, que siente una verdadera preocupación por la identidad y la realidad efímeras y transitorias, se sirve precisamente del mito de Narciso que representa al hombre escindido, entre la realidad y su reflejo ideal. Los problemas de la identidad y de la relación narcisista del poeta consigo mismo se manifiestan en los frecuentes y progresivos desdoblamientos y objetivaciones del yo poético, recursos paradigmáticos en la poesía cernudiana y en buena parte de la poesía moderna.

Así, a través de un lenguaje sencillo y claro, María Victoria Utrera Torremocha tiene como objetivo fundamental en este análisis de índole teórico-crítica explicar la importancia de la relación entre la enfermedad y la angustia existencial y la literatura en la época moderna, concepción esta sin la cual no se puede entender la estética artística actual. Con esta intención, aporta una abundante cantidad de ejemplos y citas de grandes autores y pensadores de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX que rompen con los cánones clásicos establecidos hasta entonces, y defienden la libertad de expresión del artista, que está en íntima relación con su visión particular del mundo.

Por todo ello, *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna* se convierte en un libro fundamental en cuanto al tema de la visión de la enfermedad en el pensamiento y en las obras de algunos escritores, aunque,

como ya observa la autora, «no pretende esta selección ser exhaustiva ni agotar posibilidades críticas en relación con la enfermedad, sino ofrecer, de acuerdo con un criterio de gusto y afinidad personal, una muestra suficiente e ilustrativa de las poéticas modernas de la enfermedad en la literatura» (pág. 25). En este sentido, es de advertir que María Victoria Utrera Torremocha ha alcanzado su meta con maestría, al conseguir exponer y ejemplificar claramente la relación entre enfermedad y literatura moderna, que es el propósito de estos ensayos de investigación.

En suma, *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna* no es sólo una obra primordial para el estudio y el análisis de un tema de gran relevancia en literatura en lo que supone de renovación formal y estética, sino que es también, por la gran cantidad y calidad de ideas sobre las que aporta luz y abre paso a la reflexión y los innumerables y valiosísimos ejemplos que evidencian todo lo expuesto, un libro de gran poder cautivador e indudable interés crítico.

Nora Rodríguez Martínez

Alessandro Ghignoli, *La palabra ilusa. Transcodificaciones de vanguardia en Italia*, Editorial Comares (Colección Interlingua), Granada, 2014, 104 págs.

En el ensayo aquí presentado, Alessandro Ghignoli, Doctor en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid, y actualmente docente en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, realiza un exhaustivo estudio sobre las novedosas transcodificaciones lingüísticas que nacieron en Italia a raíz de la aparición de los movimientos de la vanguardia en el siglo XX y cuya práctica sigue desarrollándose hasta nuestros días. Cada uno de los ocho capítulos que componen *La palabra ilusa* es un intenso viaje hacia las renovadoras ideas que consiguieron transmitir los poetas y artistas vanguardistas más influyentes

del ámbito italiano. Un viaje cuyo punto de inicio comienza con el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, y continúa un largo camino que pasa por la poesía creada con los *collages* de Antonio Porta, la impactante *poesia visiva* de Lamberto Pignotti, las tachaduras de Emilio Isgrò, la innovadora producción cinematográfica de Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi, hasta llegar al pensamiento neobarroco y las traducciones de Gabriele Frasca, y finalmente, a la ruptura textual de Armando Bertollo.

La clara intención de Ghignoli, como bien refleja en el prólogo, es mostrar a los receptores de este ensayo cómo se han ido desarrollando las prácticas literarias y artísticas vanguardistas y sus transcodificaciones lingüísticas en Italia, que surgieron como respuesta a la profunda crisis del lenguaje que se vivió en el siglo xx. Del mismo modo, Ghignoli pretende dar a conocer la figura de algunos autores todavía desconocidos por el público español, ahondar tanto en los aspectos característicos de cada uno como en sus aportaciones a la literatura italiana, e igualmente reflexionar sobre los nexos comunes que les unen: la reescritura, la búsqueda de los valores y formas de la palabra más allá de su puro valor sintáctico, la determinación por superar las barreras impuestas por el lenguaje, y la pretensión de construir un nuevo lenguaje que abriera paso a nuevas perspectivas. Así pues, los distintos autores de la vanguardia crearon finalmente un discurso innovador que consiguió transformar la escritura. En tal discurso vanguardista, se derriban los cimientos del lenguaje en crisis, de la escritura lineal bajo el mando de la autoridad de la gramática. Para desquebrajar la continuidad textual, se combina lo verbal con lo visual, es decir, la palabra y la imagen, dando así lugar a la creación de la poesía verbovisual.

El ensayo consta de ocho capítulos a los que se les añade un prólogo al comienzo, una conclusión del propio autor, y un anexo final. En el primer capítulo bajo el título de «La ilusión de la palabra», Ghignoli explica que, debido a la crisis del lenguaje y pensamiento, las distintas transcodificaciones muestran un compromiso por reestructurar el lenguaje, proceso que empieza por explorar la ilusión

de la palabra, es decir, contemplarla desde su valor estético, ya que la palabra tiene ritmo, sonoridad, forma, y por tanto, no debe quedar solamente relegada a la mera función sintáctica dentro del discurso literario. Así, la palabra recobra vida, y junto a esta ilusión, intentará unir el pensamiento y la realidad que se manifestarán en la poesía y las composiciones artísticas de los autores de vanguardia.

El segundo capítulo, «Una poética de la palabra en Filippo Tommaso Marinetti», introduce el movimiento futurista y la poesía creativa y espontánea de su fundador, Marinetti, cuyas ideas quedan reflejadas en el *Manifiesto del futurismo*, publicado en el diario francés *Le Figaro* en 1909. La principal intención del precursor del futurismo consiste en romper con los pretextos impuestos por la rígida gramática, optando por la reconstrucción de la sintaxis en sus composiciones, donde vuelve a surgir la unión entre pensamiento y lenguaje. En los poemas de Marinetti, las palabras no siguen el esquema sintáctico preestablecido, sino que se encuentran en *movimiento* dentro de un espacio sinóptico en el cual estas se encuentran en libertad (*parole in libertà*) conformando un texto donde la lengua convive con elementos icónicos, plásticos, y fónicos, como bien se refleja en obras como *Zang Tumb Tumb* (1914) y *Spagna veloce e toro futurista* (1931).

En el tercer capítulo titulado «El recorte informativo en Antonio Porta», se considera la importancia de la *neoavanguardia* y la repercusión de las ideas del *Gruppo 63* en el ámbito literario italiano. Este grupo manifiesta su voluntad por romper con el lenguaje impuesto por los mecanismos del poder político y los medios de comunicación, con el fin de crear un lenguaje renovado que se pudiera tomar como el medio para expresar la realidad social y los cambios de la Italia de los años 60. Así pues, la línea de pensamiento del *Gruppo 63* defiende la necesidad de destruir para reconstruir. En este capítulo se destaca la figura de uno de los autores más relevantes del *Gruppo 63*, Antonio Porta, quien reconstruye el lenguaje a través de sus *collages* hechos de recortes de periódicos en busca de una nueva sintaxis a la que se le añade un valor icónico. Además, con esta nueva tipología textual llega a

despertar un nuevo efecto sorprendente en el lector, que, consecuentemente, se convierte en transductor, puesto que ya no es un lector pasivo, ya que participa en la obra. El poeta reutiliza las palabras de los textos informativos de los *mass-media* para crear poesía, donde se combina la palabra y la imagen, surgiendo así la poesía *visiva* o visual.

En el cuarto capítulo, «El sincronismo de la palabra-imagen en Lamberto Pignotti», se destacan los movimientos vanguardistas de los años 60 y 70, cuando se funda el *Gruppo 70*, cuya actividad literaria se centra en el desarrollo de la *poesia visiva*, lugar que alberga el encuentro entre la palabra y la imagen. Entre los autores del *Gruppo 70*, se resalta la relevancia de Lamberto Pignotti, quien también utiliza la técnica del *collage* para crear sus composiciones, como en *L'Italia se ne va* (1964). El poeta pretende desenmascarar la realidad manipulada por los *mass-media* y por otro lado, invita al lector a que reflexione sobre la complejidad de la sociedad.

En el quinto capítulo, «Tachaduras y desenfoces en Emilio Isgrò», Ghignoli presenta los procedimientos de cancelación y desubicación utilizados por Isgrò, que caracterizan sus composiciones verbosuales. La cancelación o *cancellatura* consiste en tachar partes de un texto, es decir, se eliminan palabras para romper con la lógica casual y dar lugar a nueva obra con un ritmo diferente, como en *Giornale cancellato* (1965). La desubicación presenta una imagen desenfocada que, al igual que la cancelación o tachadura, abre paso a la reflexión sobre el espacio sinóptico donde se aúna lo verbal y lo visual.

El sexto capítulo titulado «La disolución de la palabra en Gianfranco Baruchello y Alberto Grifi», defiende que mediante la producción cinematográfica también se puede comunicar ideas e impulsar un cambio en el pensamiento. Así pues, describe la técnica de *found footage* utilizada por Baruchello y Grifi en su filme *Verifica incerta* (1964), creado a partir de recortes de distintas películas de Hollywood. Se trata de un *happening*, es decir, el filme es un *collage* en movimiento donde no existe una narración lineal, sino una secuencia de imágenes recursivas que sorprenden inesperadamente al espectador, que

desconoce por completo lo que va a ocurrir en la pantalla.

El séptimo capítulo, «La reescritura del texto o la transducción en Gabriele Frasca», está dedicado al poeta vanguardista que fue miembro del heterogéneo *Gruppo 93*, Gabriele Frasca. Sus obras recuperan el pensamiento barroco que exalta la preocupación por la fugacidad del paso del tiempo en un mundo desconcertante que desorienta al individuo. También se destaca la labor de Frasca como traductor, sobre todo de las obras del poeta y dramaturgo Samuel Beckett.

En el último capítulo, «Desorden y entropía textual en Armando Bertollo», se presenta a un relevante poeta de la vanguardia en el siglo XXI, Armando Bertollo, cuyos poemas son la representación de un sistema donde convergen palabras en libertad, imágenes y figuras geométricas para conformar un texto verbosual que despierta múltiples interpretaciones en la mente del receptor y que además, admite dos puntos de vista en la lectura: o se mira hacia palabra o, de lo contrario, hacia la imagen.

Una vez realizado el recorrido por los ocho capítulos, Ghignoli expone sus conclusiones que se resumen en los siguientes puntos: 1) Las transcodificaciones vanguardistas han abierto las puertas a nuevas formas de lectura y de interpretación de la palabra. 2) La contribución de los poetas italianos vanguardistas a la literatura ha sido decisiva en la transformación tanto del lenguaje como de la escritura, aunque también sería interesante investigar cómo se han desarrollado los procedimientos de transcodificación en otros países. 3) Llegar a definir los límites de las distintas disciplinas que se centran en la reformulación de la palabra.

Al final del libro se adjunta un anexo que recoge los manifiestos y escritos redactados en lengua origen, esto es, en italiano, por los autores de vanguardia destacados en los capítulos de este ensayo, con el fin de profundizar en sus ideas.

Consideramos que este ensayo es imprescindible para todo aquel que decida acercarse a las transcodificaciones del movimiento vanguardista desarrolladas en Italia que marcaron un antes y un después no solo en la literatura,

sino también en el transcurso de la historia. Esta obra es también muy recomendable para quien, simplemente, desee cultivar sus conocimientos generales en literatura, poesía o arte. Además, en el ensayo se incluyen imágenes, ejemplos y un amplio abanico de referencias bibliográficas que facilitan la comprensión de las explicaciones y las investigaciones ofrecidas por Ghignoli, que con su retórica consigue que la lectura resulte ligera y agradable. *La palabra ilusa* alcanza otro objetivo que no se explicita a lo largo de sus páginas: que en el lector se despierte un especial interés por ahondar en el estudio de los movimientos de la vanguardia que se han expandido en Italia o en cualquier otro punto geográfico.

Beatriz Flores Silva

Germán Santana Henríquez (ed.), *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y Literatura*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2014, 276 págs.

Este trabajo se corresponde con las «actas» del Seminario «Fueron felices y comieron perdices: gastronomía y literatura», celebrado en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria los días 14 y 18 de octubre de 2013. Bajo el mismo título aparece esta recopilación de comunicaciones editada por el director del seminario, Germán Santana Henríquez, en Ediciones Clásicas. La obra recoge nueve artículos que tratan la aparición de la gastronomía en la literatura; al hablar aquí de literatura, las producciones tratadas pueden encuadrarse en diferentes categorías que se seguirán en esta reseña: literatura clásica, literatura del s. XVI (española e inglesa), literatura y cine, aproximaciones culturales e históricas de la comida y teoría literaria. No obstante, los artículos se suceden en el libro sin ningún orden coherente o temático aparente: si bien empieza con Homero y termina con las cartas de restaurantes, no obedecen en organización a ningún orden interno cronológico ni temático de exposición.

El primero de los artículos se debe al editor, Santana Henríquez, quien aborda el tema de la literatura clásica y la comida con «Viandas y manjares en Homero» (págs. 11-33). En esta exposición extrae los hábitos alimenticios y los ritos en torno a la comida como acto social, tal y como se advierte por la lectura de las obras de Homero. El ritmo de la lectura es ágil, puesto que se trata de un texto pensado para su transmisión oral en la comunicación del seminario. Así, incluye numerosas anécdotas cortas y fáciles de asimilar de *La Iliada* y *La Odisea*.

El siguiente trabajo es el de Mónica Martínez Sariago, «Una enfermedad de princesas: representaciones literarias y culturales de la anorexia» (págs. 35-66), que puede insertarse en la categoría de aproximaciones históricas y literarias, en este caso, según indica la misma autora, a través de la literatura biográfica y autobiográfica. Tras realizar un recorrido histórico hasta la actualidad más cercana a través de casos de abstinencia a la alimentación y sus causas, pasa a analizar los casos en cuestión: el de la emperatriz Elisabeth de Austria (Sissi) y de la escritora contemporánea Espido Freire, quien sufrió anorexia y contó sus problemas con la comida en una autobiografía. Hay que destacar que Martínez Sariago parece haber reelaborado su exposición hacia un formato de trabajo académico escrito, con epígrafes que delimitan los contenidos y con una bibliografía final.

A continuación, dentro de la categoría de literatura y cine, Antonio María Martín Rodríguez trata la trasposición de narrativa a cine con «Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de Hanna y sus hermanas [sic] (Woody Allen, 1986)» (páginas 67-101). Martín Rodríguez inicia su trabajo con una introducción al tema de la gastronomía en la mitología clásica, para pasar a justificar el porqué de un trabajo de cine en el seminario «Literatura y gastronomía». En realidad, gran parte de su exposición ocupa el análisis de la relación entre el lenguaje fílmico y literario. Es en la conclusión donde el autor alude a los elementos gastronómicos y a su relación con el argumento (tanto el hecho de alimentarse como el ritual de comer, en este caso, la comida de Acción de Gracias).

Por su parte, Victoria Galván González estudia la relación entre literatura y gastronomía desde la óptica de la literatura del s. XVI español con la obra *La Lozana andaluza*. Tal como advierte el título, «Sexo y alimentación: metáforas gastronómico-sexuales en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado» (páginas 103-128), su artículo trata los juegos barrocos del lenguaje a través de la dualidad de sentidos comida/sexo. Supone una oportunidad para recordar la sutileza de la obra de Delicado y del género picaresco/bizantino de la época.

Continuando con el s. XVI, sigue «William Shakespeare (1564-1616): desde la recolección de la vendimia hasta el complejo de la cadena alimentaria en los últimos años de la dinastía Tudor», págs. 129-148, de Santiago Henríquez Jiménez. El autor compara a modo de introducción novelas del s. XX donde la alimentación es un punto crucial en el argumento. Pasa así a tratar de manera general el estado de la nutrición y hábitos alimenticios durante la época isabelina y cómo queda plasmado en obras de Shakespeare. Las partes están bien delimitadas por epígrafes. En esta ocasión también se agradece el recuerdo de fragmentos de las obras del dramaturgo inglés y, además, la inclusión de una relación final de obras usadas.

Conforme avanza la obra, se vuelve a la época clásica, pero ahora desde la perspectiva cinematográfica. Así, García Fleitas analiza en «Los banquetes de Cleopatra: noticias e imágenes de seducción» (págs. 149-163), la representación pictórica y filmica de Cleopatra, incidiendo en el papel que juega el banquete, la hora de la comida, para transmitir ideas y comportamientos de la época clásica. Entra en el tratamiento de la mujer en la historia y relaciona además comida y sexo, continuando la tendencia vista en *La lozana andaluza*, pero ahora de manera más visual desde el cine.

Dentro de la recepción cultural de la comida y sus representaciones, Israel Castro Robaina («La última cena: celebración de la muerte», págs. 165-191) analiza el motivo de «la última cena», su pervivencia cultural y su explicación filosófica. Para ello se vale de varias referencias culturales a la última cena: de acuerdo al texto bíblico y sus trasposiciones filmicas; a través de la obra teatral de

Ignacio Amestoy; y con el caso real del antropólogo de Rotemburgo. Con todo esto llega a la conclusión de que la última cena es un rito que une vida y muerte, y que se desarrolla de diferentes maneras. En su artículo se advierte el carácter oral del texto y su disposición amena al dividirlo en epígrafes titulados: «menú», «para ir abriendo boca», «primero», «segundo», «postre», «la cuenta», etc.

A continuación se inserta un exhaustivo artículo acerca de la obra clásica *El erudito del banquete* (de acuerdo con la traducción que el autor sigue), que le sirve a Miguel Pino Campos («La literatura simposiaca en Grecia: Ateneo de Náucratis y *El erudito del banquete*», págs. 193-264) para exponer un minucioso análisis de la obra, incluso de aquellas partes no tan relacionadas con el tema gastronómico. De hecho, la estructura se asimila más a la de un trabajo académico que a una exposición oral. Así se añade información de fondo acerca del autor y de los parámetros y características generales de su obra. También se añade al final la bibliografía utilizada.

El trabajo que cierra el libro es el de José Yeray Rodríguez Quintana («Un apetitoso subgénero epistolar: las cartas de los restaurantes», págs. 265-276), quien introduce la idea de gastronomía y cocina como arte que precisa de un lenguaje propio para desarrollarse. Este lenguaje se manifiesta, según el autor, en las metáforas habituales sobre la comida y la cocina. Su exposición, con un título atractivo, se dedica a recopilar y explicar estas expresiones metafóricas, como «secreto ibérico» o «palomitas de maíz». En general el tono es didáctico, explicativo y ameno; consigue dar mucha información sobre el tema en un espacio breve.

En conclusión, esta obra heterogénea, auténtica lectura «de picoteo», ofrece un conjunto de artículos, que constituyen por sí mismos un trabajo autónomo, y cada uno puede consultarse para investigaciones diversas. La comida (o la gastronomía) constituye un nexo de unión a veces forzado, así como a la literatura es un punto en común algo difuso. Sin embargo, resulta apropiada como una obra divulgativa e incluso como lectura dirigida a un público no necesariamente especializado.

Belén Extremera Pérez

Enrique Baena, *LA INVENCION ESTÉTICA. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*, Cátedra (Colección «Crítica y Estudios Literarios»), Madrid, 2014, 311 págs.

El profesor de la Universidad de Málaga, Enrique Baena, en la línea de sus estudios anteriores, nos introduce en este nuevo ensayo en la contemporaneidad de las letras hispánicas, a través de los presupuestos teóricos de la invención creativa y estética de los autores objeto de este estudio, con el acostumbrado rigor, claridad y profundidad crítica a que nos tiene acostumbrados en este tipo de análisis, basado en una de las partes de la retórica clásica, la *inventio*, junto al análisis de los arquetipos de la imaginación poética. El ensayo se divide en tres partes claramente diferenciadas cronológica y simbólicamente, además de presentarnos la contextualización histórica y vital de los escritores en los que se acrecienta la invención estética de los mismos.

La primera parte de este ensayo, titulada *El arte por el arte y la simbolización de arquetipos*, comienza con Juan Valera como representante de la contemporaneidad poética española con el mito de la poesía pura, a través de la novela en este caso, en un principio como lucha entre el legado del idealismo romántico y el racionalismo ilustrado, entre el yo y la vida, la necesidad o el azar, o entre el alma y la palabra. En este primer trabajo, titulado «El arte por el arte y los inicios simbólicos de la contemporaneidad: Juan Valera», el profesor Baena traza un brillante recorrido por este complejo mundo simbólico a través de la invención estética de las novelas y los personajes principales de su obra como choque o desequilibrio que se resuelve en un mundo aparte, puro, fundamentalmente designado por el amor, creando un espacio y un tiempo infinito y eterno, sin dejar por ello de mostrar el análisis de la otra parte de impureza y finitud que conlleva la obra de Valera. En el análisis de la última novela del escritor, *Morsamor*, se destaca la invención estética de Valera en todas sus anteriores obras al llevar el arte por el arte, la forma pura, al ámbito de

la ficción y de la imaginación pura como arquetipo del principio de esta modernidad y contemporaneidad en las letras españolas.

El segundo ensayo, titulado «Márgenes estéticos de lo histórico: el resurgimiento de la invención cuentística», comienza con un recorrido clarificador por los orígenes y la universalidad de este género, desde los egipcios hasta la contemporaneidad, pasando por griegos e hindúes, destacando su vinculación primigenia con la invención estética del fenómeno literario. Destaca en este trabajo la aportación del profesor Baena a la definición, desarrollo y evolución del género y su diferencia con otros que le son próximos, desarrollando una poética del género *cuento* tan clarificadora como interesante, al darnos las claves textuales, simbólicas y formales del mismo, acabando en un profundo análisis del cuento en Andalucía desde el siglo XIX hasta el XX.

El tercer trabajo de esta primera parte dedicado a «La consagración del arquetipo inventivo de la poeticidad pura: el *unum divinum* en la obra de Juan Ramón Jiménez», nos da las claves interpretativas del significado de la invención y obra poética de este enorme poeta, tan decisivo en la poesía contemporánea. Desde su búsqueda de la identidad a partir de una experiencia personal y vital, su invención estética queda circunscrita al ámbito de lo trascendente y lo poético; todo ello dentro de una voluntad de saber y una educación intelectual y sentimental de una singularidad y calidad única, donde lo divino como lo absoluto y universal, con su vivencia de la belleza, sustituye al dios cristiano de su adolescencia.

De esta forma, el profesor Baena nos introduce en el complejo mundo poético del poeta desde sus primeros poemas en revistas hasta la culminación de su obra. El arquetipo de la invención de Juan Ramón Jiménez se desarrolla como mito personal del poeta entregado absolutamente a la creación de su mundo poético, la poesía pura, la poesía como el ámbito de lo sagrado. La voz poética se convertirá en la expresión de la vivencia radical de la interiorización de la belleza como ética estética, una lengua como universo poético en la que la realidad aparece

gracias a esa palabra: el mundo exterior carece de realidad sin la vivencia y la palabra. En definitiva, una ontología poética basada en el mundo del sentimiento y las vivencias, en la que la recreación y la corrección es permanente en su deseo de perfección anhelada.

En el capítulo cuarto y último de esta primera parte, el profesor Baena nos adentra en el mundo simbólico y la invención estética de José Moreno Villa. Primeramente con una contextualización de la importancia de la obra de este escritor como recuperación de una obra plural y representativa de las primeras décadas del siglo veinte, para dar paso a continuación a la biografía intelectual y a su personalidad creadora, vertientes que se hallan tan unidas en este poeta malagueño. Los vínculos con las personalidades más destacadas de ese periodo histórico, su paso por la universidad de Friburgo, sus traducciones desde entonces del alemán, sus exposiciones de pintura y estudios históricos y contemporáneos sobre la misma, su afición a la música, a la filosofía o su producción teatral, sus contactos con las vanguardias históricas, su exilio, etc., nos llevan, de la mano y la palabra clara del profesor Baena, a la comprensión de la importancia de la obra de este gran escritor y su aportación vivificante a la cultura de su tiempo. Igualmente el profesor Baena nos introduce a través del comentario de poemas y libros del autor, en el mundo simbólico desplegado y en la invención creativa de su estética, a través de la introspección y el intimismo de las primeras obras, el mundo alegórico de la selva espiritual y el fuego de la palabra, o la ironía de las siguientes obras y su objetivación social, así como su acercamiento a las vanguardias y su final más esencialista y tono meditativo de sus dos últimas obras publicadas en vida, como la póstuma, en la expresión desnuda del sentimiento filial y su simbología.

La segunda parte de este trabajo se titula «El mito de la poesía, la invención como legado y el silencio creador», y está dedicado a tres poetas contemporáneos: García Lorca, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa.

El trabajo dedicado a Lorca nos da las claves críticas de los once *Sonetos del amor oscuro* y su mundo simbólico del tiempo, la

muerte y el erotismo, en la tradición amorosa occidental a través de su engarce con el petrarquismo y los sonetos de Shakespeare, además de su problemática textual en cuanto a la descripción de los manuscritos, título y ediciones. Asimismo, el profesor Baena recorre el lenguaje figural, los procedimientos retóricos como la sinestesia, la metonimia, el oxímoron, etc., y los modos del simbolismo que Lorca utiliza en su invención estética como recursos figurativos expresivos del amenazador tiempo exterior, destructor y diurno, y su defensa en la tranquilizadora intimidad de su mundo interior y nocturno.

La parte dedicada a Altolaguirre se centra en el mito de la poesía como invención estética, siguiendo la estela inaugurada por Juan Ramón Jiménez de poesía pura, pero con raíces profundas en el romanticismo y sobre todo en el orfismo. Representante genuino de su época, Altolaguirre asume la sensibilidad moderna aunando el mito de la poesía como espacio de emoción profunda donde se transmite la verdad esencial de las cosas, y que junto a los designios del romanticismo se convierte en espacio sagrado. De esta forma, el profesor Baena nos introduce de forma clarificadora en el complejo mito de la poesía occidental, desde el Orfeo clásico hasta el romántico moderno, dándonos las claves simbólicas de esta poética y su trascendencia y recreación en la obra de Altolaguirre.

El tercer ensayo de esta segunda parte está dedicado al poeta malagueño José María Hinojosa, introductor del surrealismo en España. Ya el mismo título del trabajo, «El ámbito imaginario de la belleza convulsa y del silencio creador: José María Hinojosa» nos pone en las pistas de la nueva invención estética que junto a Lorca y Altolaguirre recorren esas primeras décadas del siglo veinte en sus diferentes modalidades del ámbito creativo. Desde el devenir vital y su impulso creativo asociado, Hinojosa es, junto a Lorca, la otra cara trágica de los avatares de nuestra Guerra Civil. Su imaginario, tal y como lo traza el profesor Baena, se centra en un violento contraste entre la vida del poeta y el imaginario simbólico agrario tradicional; magia, muerte, violencia, miedo, etc., y su subversión representativa a través de los modos vanguardistas

del surrealismo creativo; fragmentación del cuerpo, sueño, desdoblamiento, sexo, etc., que conducen a una poética inventiva de una belleza convulsa y atormentada, acabando en un silencio poético creador tan significativo de este tipo de invención y donde la obra, creada para tener vida propia, atrapa y arrasa al propio sujeto que se la dio.

En la tercera y última parte del ensayo, titulada «Expresividad existencial, símbolos de la historicidad e invención de la irrealidad», la certera mano del profesor Baena nos lleva hacia otros modos de la invención estética contemporánea de la segunda mitad del siglo veinte, después de la experiencia trágica de la Guerra Civil, y sus arquetipos imaginarios de la expresividad existencial en María Zambrano; el mundo simbólico social y del compromiso de Manuel Andújar, y la imaginativa irrealidad del mundo fantástico en la obra del también malagueño Rafael Pérez Estrada.

El texto sobre Zambrano del profesor Baena, basado en sus escritos sobre Cervantes y *El Quijote*, estableciendo sus fuentes y en diálogo intertextual con los fundamentales escritos de Ortega y Gasset y Unamuno, pero también con referencias a Azorín, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, o Maeztu, nos introduce en la ontología ficcional de la filósofa malagueña y su razón poética, frente a la razón histórica que Ortega situaba por encima de lo literario, y la visión trágica de Unamuno, como búsqueda de una filosofía española que se halla más en su tradición literaria que en sus textos filosóficos. Los textos sobre Cervantes y *El Quijote* muestran la raíz profunda de la filosofía zambranianiana en sus ideas sobre el sueño, la libertad y la ficción a través de la interpretación de la visión cervantina de la realidad y el sueño, como invención de nuestro imaginario más particular e hispánico a través del personaje, al mismo tiempo que la universalidad de su invención creativa ante la condición humana general.

El segundo ensayo de esta última parte está dedicado a Manuel Andújar, titulado: «Símbolos de la historicidad: la invención estética como reconstrucción social y realismo narrativo en la creación de Manuel Andújar». Como todos los de este libro, este

capítulo comienza con un recorrido por la trayectoria vital y literaria.

Manuel Andújar nació en un pueblo de Jaén, transcurriendo su adolescencia en Málaga. Marcha más tarde a Madrid y luego a Barcelona en 1935. Afiliado a las Juventudes socialistas y con cargos políticos, su compromiso con la República fue claro. Finalmente marchará hacia el exilio mexicano en el buque *Sinaia*, con otros mil quinientos exiliados.

En cuanto a la escritura creadora de novelas y cuentos, el impulso primero caracterizador de su invención estética está definido por el problema de explicar «lo español» y su trascendencia a nivel universal como problema de identidad de un pueblo o nación. La producción narrativa de Manuel Andújar está formada por once novelas y cuatro volúmenes de cuentos.

Entre la primera novela, *Partiendo de la angustia*, escrita en el exilio mejicano, que trata de profundizar en diferentes aspectos de la sociedad mejicana desde la óptica de un recién llegado exiliado a dicho país —mestizaje, poder, identidad o formas de existencia—, y la última, *El caballero de barba azafranada*, escrita dos años antes de morir, 1992, de característica más psicológicas, se encuentra el ciclo novelístico que el propio escritor denominó *Lares y penares*, constituido por nueve novelas centradas en acontecimientos externos e históricos de la España del siglo xx —fundamentalmente en torno a la contienda del 36—, en la descripción realista de paisajes y del entorno que rodea a los personajes, y en una voluntad formal donde se impone los registros de habla y estilo del lenguaje coloquial.

El profesor Baena nos ofrece también un detallado análisis de este ciclo, destacando los aspectos fundamentales de la invención creativa de cada una de ellas; así en la primera, *Cristal herido*, se narra los años previos al levantamiento militar del 36 y en la última, *Historias de una historia*, la obra cumbre del ciclo, se trata de narrar de una forma objetiva la guerra desde el tiempo transcurrido desde el inicio hasta el momento de la escritura de la novela, 1966, pero que se publicó en 1974, y en ambas el profesor Baena nos traza la creación simbólica de las

obras que se concreta en un friso social que conforman un protagonismo colectivo y un espacio figurado entre una Castilla conservadora y una Barcelona de tendencia izquierdista.

Las tres novelas, *Llanura*, *El vencido* y *El destino de Lázaro*, conforman una trilogía titulada *Visperas*, en la cual el tiempo referencial está referido a la época anterior a la República, y tematizado en tres ámbitos sociales distintos: un pueblo agrícola en la primera; el mundo minero de principios de siglo en la segunda; y una ciudad marítima en la última. Son novelas escritas en 1947, 1949 y 1959 respectivamente. Asimismo el profesor Baena nos da las claves de la creación en la novela *La sombra del madero*, donde el autor recrea también el ambiente social de la España rural de primeros de siglo desde una serie de motivos picarescos. Igualmente, las novelas *Cita de fantasmas* y *La voz y la sangre* tratan sobre el núcleo principal del ciclo: la Guerra Civil. Como última novela de este ciclo, con la que el escritor andaluz da por finalizado el mismo, se encuentra *Mágica fecha*, 1989, donde en palabras del profesor Baena la obra quiere ser un informe negativo de la sociedad actual.

En relación a los cuatro volúmenes de cuentos, *Partiendo de la angustia*, *Los lugares vacíos*, *La franja luminosa* y *Secretos augurios*, el profesor Baena traza también un cuadro sobre los aspectos más destacados de la temática como invención relacionada asimismo con lo social y el realismo narrativo como símbolos de la historicidad y núcleo igualmente de la creatividad de Manuel Andújar en su cuentística, género tan querido por el autor.

El profesor Baena nos detalla los bloques temáticos en que están divididos los volúmenes, y analiza los cuentos donde el autor aspira a una dimensión más esencial de las cosas y el ser humano, repitiéndose la invención temática como símbolo de la historicidad: el retrato de diversos tipos y costumbres de ámbitos geográficos como Andalucía y Castilla; la Guerra Civil; la experiencia de los transerrados y la vuelta a su ciudad; recuerdos del pasado y de vivencias nuevas; la influencia que ejercen los medios de comunicación, la

despersonalización de la sociedad de consumo y el totalitarismo frente a relaciones humanas más auténticas, o la mezcla entre la realidad, la fantasía, el sueño, los fantasmas, la locura o la muerte.

El último capítulo de esta tercera parte está dedicado también a un autor malagueño: «La invención de la irrealidad: neovanguardismo, expresionismo y antimitos en los mundos imaginarios de Rafael Pérez Estrada», un creador con una invención estética singular y una personalidad fascinante. La riqueza, complejidad y pluralidad de su mundo imaginario se mueve, según el profesor Baena, entre el neobarroquismo y la vanguardia, fundamentalmente en el doble plano de lo fantástico e irreal y la realidad, o entre sueño y vigilia, consciente e inconsciente, culto y popular, creando un mundo de mitos y antimitos, de alegorías, y, sobre todo, de categorías borgianas —como el espejo, el humor, las máscaras y su fundamental imaginario de ángeles y seres semirreales—, con registros literarios —prosísticos, poéticos y dramáticos— en la más absoluta libertad creativa e inventiva, y un lenguaje rico en imágenes, registros y procedimientos de todo tipo —tradicionales, rituales, jurídicos, sensoriales, surreales, metapoéticos, referencias culturales, o hiperbólicas figurativas— como portadores de símbolos culturales y arquetipos de la imaginación que hacen de este inclasificable e inquietante autor un referente de la contemporaneidad en la creación de mundos paralelos a la realidad.

Finalmente, el libro acaba con un hermoso epílogo, «La imaginación simbólica en el orbe contemporáneo a través de signos y figuras de la Clasicidad», en el que el profesor Baena actualiza el imaginario literario en su dimensión universal entre los arquetipos de la clasicidad y la actualización de sus símbolos en las etapas de la modernidad, dándonos las claves de la invención estética y sus arquetipos en todas las épocas en esa dialéctica entre tradición y modernidad.

Emilio Chavarría Vargas

Jesús G. Maestro, *Contra las Musas de la Ira. El Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*, Pentalfa Ediciones, Oviedo, 2014, 460 págs.

Contra las Musas de la Ira es un libro de Jesús G. Maestro en el que se expone el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. El autor estructura su exposición en torno a ocho secciones: 1) Postulados Fundamentales; 2) ¿Qué es la literatura? Y como se interpreta desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura; 3) Genealogía de la Literatura. Origen, Concepción y Génesis de la Literatura; 4) Ontología de la Literatura. Los Materiales Literarios: Autor, Obra, Lector e Intérprete o Transductor; 5) Gnoseología de la Literatura. El Conocimiento Científico de la Literatura; 6) Genología de la Literatura. Crítica de los Géneros Literarios. Idea y Concepto de «Género» en la Investigación Literaria; 7) Concepto de Ficción en la Literatura; y 8) Idea, Concepto y Método de la Literatura Comparada.

Estos capítulos se basan en investigaciones previamente expresadas en una serie de libros de Jesús G. Maestro, donde aparecen desarrollados en mayor detalle. A través de la síntesis de sus contenidos en un solo libro, el autor «diseña una línea de pensamiento crítico y literario contraria a los enemigos del racionalismo, en relación dialéctica contra las musas de su ira» (pág. 10).

Estamos ante un libro que se puede considerar esencial a la hora de interpretar el Materialismo Filosófico desde la Crítica y Teoría de la Literatura, así como el sistema de pensamiento de Gustavo Bueno, quien ejerce una gran influencia en esta obra.

El primer capítulo está dedicado a los cinco Postulados Fundamentales del Materialismo Filosófico como teoría literaria: el racionalismo, la crítica, la dialéctica, la ciencia y la *symploké*. Estos postulados, como método de interpretación literaria, permiten plantear una Teoría de la Literatura de base científica. Para ello, la obra parte de diversos procedimientos de interpretación literaria a los que contraponen el Materialismo Filosófico: filología, crítica literaria impresionista o mundana e ideologías

del intérprete vertidas sobre la literatura. Contra estos métodos, el Materialismo Filosófico trata de incorporar una visión racionalista, mediante el análisis científico de tres conceptos principales: *campo*, *espacio* y *material* de investigación. A partir de ahí, se desarrolla la interpretación de la Literatura a través de sus cinco postulados.

El racionalismo se constituye en un postulado fundamental del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Se parte de la premisa de que no es posible trabajar con ideas irracionales. Las ideas son construcciones de la razón humana, por lo que la Literatura consiste en un sistema de materiales racionalmente comprensibles. Al mismo tiempo, el Materialismo Filosófico, como Teoría de la Literatura, ha de desarrollarse de manera crítica. Esta crítica ha de ser científica y dialéctica, y ha de estar basada en una gnoseología materialista. Existen cuatro tipos de modos o procedimientos gnoseológicos posibles: descriptivismo, formalismo o teoreticismo, adecuacionismo y circularismo.

El Materialismo Filosófico se desarrolla metodológicamente a través de una dialéctica, que exige aclarar, desde sus propias coordenadas, todas las posiciones diferentes. A través de ella, va deconstruyendo dialécticamente las razones de la posición contraria poniendo al descubierto sus falacias ideológicas, su doxografía acrítica o sus conflictos éticos y morales. Asimismo, el Materialismo Filosófico presenta la Teoría de la Literatura como el conocimiento científico de los Materiales Literarios, y distingue a través de una semiología de la ciencia tres ejes fundamentales: la sintaxis (términos, relaciones y operaciones), la semántica (referentes, fenómenos y esencias o estructuras) y la pragmática (organización social del conocimiento literario y de los sujetos operatorios en él implicados, al distinguir autologismos, dialogismos y normas).

Finalmente, la idea de *symploké* implica que no todo está relacionado con todo, si bien tampoco nada puede concebirse aisladamente. La *symploké* se enfrenta al irracionalismo, al idealismo y al monismo. Como Teoría de la Literatura, el Materialismo Filosófico comprende el espacio o escenario gnoseológico

en el que se sitúan los Materiales Literarios, como un conjunto de piezas organizadas en *symploké*.

Sentadas las premisas del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, el segundo capítulo de esta obra presenta una acotación del concepto de Literatura a través de los espacios antropológico, ontológico, gnoseológico y estético. De este modo, la Literatura se explica en el ámbito de la Antropología al ser una construcción humana, en la Ontología por ser una realidad material existente, en la Estética o Poética al ser una obra de arte y, por último, en una Gnoseología al tratarse un discurso racional y lógico.

El espacio antropológico se refiere al territorio, material y tangible, en el que se encuentran los materiales antropológicos. Este espacio contiene tres ejes: los seres humanos (eje circular), lo inanimado e inhumano (eje radial) y lo animado e inhumano (eje angular). En el eje circular, la Literatura alcanza una dimensión lógica y social; en cuanto al eje radial, la Literatura se manifiesta en una dimensión tanto física como tecnológica; y, por último, en el eje angular, la Literatura se manifiesta como una construcción y comunicación de trascendentes abstractos.

La ontología literaria se constituye y organiza en torno a diferentes géneros. El primer género de materialidad literaria (M_1) interpreta la literatura como una realidad física. El segundo género de la materialidad literaria (M_2) entiende por literatura el discurso en el cual los contenidos psicológicos y fenomenológicos son objetivados en formas literarias, estéticas o poéticas. El tercer y último género de materialidad literaria (M_3) considera que la Literatura objetiva ideas, conocimientos y conceptos.

El objetivo del espacio gnoseológico, por su parte, es configurar la Literatura de la mejor forma posible para analizar los Materiales Literarios desde un punto de vista científico. La gnoseología dispone cómo formalizar conceptualmente los materiales literarios, con el fin de hacer posible su interpretación científica. Se divide en tres ejes: sintáctico (incluye los términos de la literatura, la relaciones existente entre ellos y las operaciones del sujeto o intérprete), semántico (sus sectores

fundamentales son el *fiscalista*, el *fenomenológico* y el *esencial o estructural*), y pragmático (divide los materiales literarios en *autologismos*, *dialogismos* y *normas*).

Por último, en el espacio estético el ser humano ejecuta materialmente la construcción, codificación e interpretación de una obra de arte. Es un lugar también existente y físico —no ideal ni metafísico—, cuya interpretación semiológica se da también en tres ejes: sintáctico (medios, modos y fines), semántico (mecanicismo, genialidad y logicismo) y pragmático (autologismos, dialogismos y normas).

En el tercer apartado la obra presenta una Genealogía de la Literatura, en la que se explica el origen, concepción y génesis de la Literatura a través de cuatro familias literarias: literatura primitiva o dogmática, literatura crítica o indicativa, literatura programática o imperativa y literatura sofisticada o reestructurista. Para explicar esta Genealogía, el autor parte de la distinción de dos elementos: tipos de conocimiento (racional o irracional) y modos de conocimiento (crítico o acrítico). La combinación de estos elementos da lugar a las cuatro familias literarias mencionadas, las cuales posibilitan la objetivación crítica de la Genealogía de la Literatura.

La Literatura Primitiva o Dogmática presenta formas de conocimiento acríticas e irracionales, basadas en el mito, la magia, la religión y la técnica. En el contexto del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura, la literatura primitiva o dogmática tiende a interpretar el mundo desde M_1 , es decir, desde una metafísica. Las obras que mejor representan esta familia literaria serían, según el autor, la Biblia y el Corán.

Las formas de conocimiento de la Literatura Crítica o Indicativa son, por el contrario, racionales y críticas. Esta literatura parte del M_2 (la Idea de Mundo Interpretado según el Materialismo Filosófico). Se encarga de acabar con los elementos propios de la literatura primitiva o dogmática (el mito, la magia, la religión y la técnica), a través de la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia, respectivamente. Como obras representantes de esta familia se mencionan la *Ilíada* y la *Odisea*. El *Quijote* se revela como la principal obra de esta familia literaria.

La Literatura Programática o Imperativa está basada en un racionalismo acrítico, es decir, sus tipos de conocimiento son racionales y sus modos de conocimiento son acrílicos. Parte de M (la Idea de Mundo del Materialismo Filosófico). En esta familia literaria, la desmitificación, el racionalismo, la filosofía y la ciencia de la literatura crítica o indicativa se ven sustituidos por la ideología, la pseudociencia, la teología y la tecnología, respectivamente. Un autor que sirve de ejemplo a este tipo de Literatura es Bertolt Brecht.

En último lugar, la Literatura Sofisticada o Reconstructivista compagina contenidos preparacionales con saberes críticos. En ella están presentes, así pues, tanto elementos antiguos como modos de conocimiento basales contruidos sobre un racionalismo. Aquí, la mitología se disuelve en la psicología, la magia en el sobrenaturalismo, la religión en el animismo puro, y la técnica en el reconstructivismo. Esta literatura parte tanto del M_1 como del M . *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais ejemplifican este tipo de literatura.

El capítulo cuarto expone una Ontología de la Literatura apoyada en una crítica de los materiales literarios: el autor, la obra literaria, el lector y el transductor o intérprete. Cada uno de ellos lleva a cabo una función insustituible y atributiva. Su relación casual produce el cierre categorial. Para interpretar los Materiales Literarios se realiza una clasificación de las teorías gnoseológicas, basándose en la conexión entre materia y forma. Estas teorías son: descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo.

El Autor se analiza desde las teorías descriptivistas. Se trata de un sujeto operatorio, un ser humano que forma parte, en el espacio antropológico, de un eje circular, configurado en una sociedad organizada políticamente. Por esta razón cuenta con una serie de leyes que protegen sus derechos de propiedad sobre lo que escribe. Por su parte, la Obra se analiza críticamente más allá del teoreticismo y de los formalismos. El texto es el sistema en el cual se objetivan las Ideas formalmente objetivadas en los Materiales Literarios, ideas que están fundamentadas en la realidad, y no en una metafísica o en un idealismo. El Lector se analiza contra las teorías adecuacionistas

de la estética de la recepción. Al igual que el Autor, es un sujeto operatorio, un ser humano, pero su papel es interpretar las Ideas objetivadas en los Materiales Literarios. El lector ideal no existe, y su configuración se critica durante en la teoría literaria de Maestro. Finalmente, el Intérprete o Transductor es la pieza clave para que se produzca el cierre categorial de los Materiales Literarios. El transductor se analiza desde el circularismo gnoseológico. Su labor es interpretar la literatura *para los demás*, por lo que tiene la capacidad —el poder— de implantar su interpretación a terceras personas.

El siguiente capítulo se ocupa de la Gnoseología de la Literatura. Desarrolla un conocimiento científico de los materiales literarios que se apoya en criterios basados en la conjugación entre forma y materia. Para ello, estudia las posibilidades y condiciones de formalizar la crítica de los materiales literarios acreditando así su cierre categorial. La Teoría del Cierre Categorial es la teoría de la ciencia que desarrolla de forma específica el Materialismo Filosófico como sistema de pensamiento. Percibe las ciencias como sistemas racionales y lógicos, fundamentados por materiales que se describen también como racionales y lógicos, además de conceptualizados y categorizados.

Mediante los procesos de cierres categoriales se busca neutralizar todos los elementos subjetivos que se encuentran en el espacio gnoseológico. Para lograrlo se recurre a construcciones objetuales y proposicionales. Las construcciones objetuales son operaciones (sintácticas), mientras que las proposicionales son relaciones (también sintácticas). En virtud de las construcciones objetuales se establecen términos a partir de fenómenos (mediante operaciones), mientras que las construcciones proposicionales establecen términos a partir de términos. Las operaciones posibilitan la construcción de fenómenos en términos, y las relaciones ya permiten establecer relaciones entre términos preexistentes y otros términos dados en el campo categorial.

El objetivo de la ciencia es transformar la realidad, porque toda ciencia es siempre operatoria. En esa operatoriedad radican las diferencias entre principios y modos de

construcción científica. Los principios de la Teoría de la Literatura son ocho: Postulados Fundamentales, Conceptos Fundamentales, Genealogía de la Literatura, Ontología de la Literatura, Gnoseología de la Literatura, Ficción de la Literatura, Genología de la Literatura y Literatura Comparada.

Por otro lado, siguiendo a Gustavo Bueno, se señalan cuatro modos científicos: descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo y circularismo. De estos cuatro modos, Maestro opta por el circularismo, que exige que las ciencias mantengan una relación entre materia y forma de manera que ambas dimensiones sean solidarias e indisolubles. Además, el circularismo resulta fundamental porque introduce la figura operatoria del Transductor, la cual hace posible el cierre categorial de los Materiales Literarios.

En el sexto capítulo se expone una Geneología de la Literatura, es decir, una teoría crítica de los géneros literarios. El Género es el grupo de características comunes que pueden identificarse según criterios formales y materiales entre las partes que componen una totalidad. Por lo tanto, según Maestro, los géneros literarios son los distintos conjuntos de características comunes que pueden identificarse de manera formal y material entre las partes o especies que componen la totalidad de las obras literarias aceptadas como tales.

La teoría de los géneros literarios resalta las cualidades genéricas, es decir, las características exclusivas de cada una de las partes de un todo frente al propio todo que las envuelve. Este capítulo delimita el concepto de *género* en la investigación literaria según la teoría de las esencias plotinianas frente a la teoría de las esencias porfirianas. Por un lado, las esencias porfirianas identifican el género y distinguen la especie. El modelo porfiriano o distributivo responde a un planteamiento basado en las figuras gnoseológicas de la desmembración y la taxonomía. Por otro lado, las esencias plotinianas identifican un orden genético a partir de arborescencias, cuyo fin es identificar el tronco común de las diferentes especies de partida. El modelo plotiniano o atributivo responde a un planteamiento basado en las figuras gnoseológicas de la agrupación y de la tipología,

comprendidas ahora según un modo de construcción ascendente y un modo de estructuración atributivo.

El penúltimo capítulo explica el concepto de Ficción en la Literatura a partir de las ideas de existencia estructural y existencia operatoria, hasta concluir que la ficción literaria es fundamentalmente una materia carente de existencia operatoria. La mayor parte de las teorías literarias conocidas sobre la ficción están basadas en argumentos puramente psicologistas, caracterizadas por una exaltación metafísica e ilusoria de las formas literarias, concebidas desde una suerte de «creacionismo mágico». En algunos casos, se trata de explicar este psicologismo generador de la ficción literaria en términos fenomenológicos o pragmáticos. Maestro lleva a cabo una crítica demoledora de la teoría de la ficción basada en la idea de mundo posible.

Contra las Musas de la Ira sostiene que la idea de ficción en la que se ha fundamentado tradicionalmente la teoría literaria no puede mantenerse en la actualidad sin incurrir en múltiples contradicciones conceptuales y científicas, que hacen inviable su utilización en cualquier ejercicio racional y lógico de interpretación literaria. Según los criterios ontológicos del Materialismo Filosófico, toda interpretación literaria ha de estar implantada en el presente, y está determinada por la realidad y materialidad de los términos constituyentes de su campo gnoseológico: el ser es siempre material, o no será nada, aunque sea ficticio. La ficción tiene siempre un fundamento real, es decir, un fundamento material.

El capítulo octavo, con el que concluye la obra, analiza la idea, concepto y método de la Literatura Comparada desde la figura gnoseológica de la *relación* de materiales literarios, como criterio y pauta metodológica fundamental en el ejercicio de esta rama de la teoría literaria. La Literatura Comparada no es una disciplina, sino un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, esto es, a la formalización de los materiales literarios dados como términos en el campo categorial de la literatura, según escribe Maestro. La esencia de la Literatura Comparada se ha consolidado siempre en la Idea de Comparación, la

cual remite al concepto de *symploké*, dado entre los materiales literarios. El núcleo de la Literatura Comparada es la *comparación* como figura gnoseológica, es decir, como relación, pero no como figura retórica. Gnoseología no es tropología, reitera Maestro con frecuencia. Se habla de *relator* para identificar a esa figura que permite al intérprete o comparatista actuar como un sujeto operatorio al relacionar entre sí términos o referentes literarios.

También se ocupa el autor de explicar aspectos como la crítica de los *metros*, *prototipos*, *paradigmas* y *cánones* literarios, esenciales en el ámbito de la Literatura Comparada. Así, los metros son los estudios destinados a comparar un lector con otro, una obra con otra, un autor con otro y un transductor con otro. Los paradigmas son las interpretaciones que conceptualizan la influencia que un lector célebre de una obra puede ejercer sobre otros lectores, o el impacto que un transductor de una obra puede ejercer en otros intérpretes. Los prototipos hacen referencia a las interpretaciones dedicadas al impacto de un autor en una obra, de una obra en un autor, de un lector en una obra, de un transductor en una obra y de un transductor en un autor. Por último, los cánones, en el contexto de la Literatura Comparada, son las interpretaciones que dan cuenta de la influencia histórica que lectores y transductores concretos han presentado sobre otros lectores e intérpretes, los cuales han utilizado a los primeros como referencia para sus propias lecturas e interpretaciones.

En síntesis, *Contra las Musas de la Ira* recoge una amplia exposición del Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura. Como punto de partida, el autor desarrolla los postulados del Materialismo Filosófico para, a continuación, ir presentando el concepto de Literatura desde una dilatada perspectiva. En la obra se analizan aspectos como su génesis o los materiales que la conforman, que se completan con un examen de aspectos fundamentales, como los géneros literarios o el concepto de ficción en la literatura. La obra ofrece una visión extensa de la Literatura estudiada bajo la óptica de los principios del materialismo filosófico. Es un trabajo que permite

reunir en una única obra una profusa labor de investigación desarrollada por el autor en diversos libros.

Iria Seijas Pérez

Pedro AULLÓN DE HARO (ed.), *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, Dykinson, Madrid, 2012, 547 págs.

«El mejor método de investigación es la comparación»

(DIONISIO DE HALICARNASO)

Con la cita indicada se abre el libro *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*, obra que ya mediante esa llamativa referencia y la declaración emblemática de «*In Memoriam* Juan Andrés y Lorenzo Hervás» adelanta con efectiva claridad la entidad de los principales fundadores de la materia. Desgraciadamente, a día de hoy, lo afirmado resultará a muchos sorprendente, pero ésta es la circunstancia a que ha conducido más de un siglo de comparatismo dominado por la universidad francesa y norteamericana.

Esta extensa obra elaborada en equipo es la más reciente del Grupo de Investigación Humanismo-Europa, dirigido por el profesor Aullón de Haro. La anterior fue *Teoría del Humanismo* (Madrid, 2010, 7 vols.). El primer proyecto de este Grupo, del cual también quedó constancia en *Analecta Malacitana*, fue precisamente, hace más de quince años, el inicio de publicación de la edición crítica de la obra magna del primer comparatista moderno propiamente dicho, Juan Andrés, el creador de la Historia Universal y comparada de la Literatura, muy conocido en vida, e incluso durante el siglo XIX, sobre todo en Italia, pero nunca reeditado con posterioridad y progresivamente relegado al olvido. En esto han jugado, como supondrá el lector, varios factores.

Metodologías comparatistas y Literatura comparada se propone, en dos partes y 41 capítulos, exponer en todas sus consecuencias y dar entidad teórica al denominado método

comparatista llevando a cabo tres tareas fundamentales: 1) realizar una exposición histórica explicativa de la materia; 2) establecer una fundamentación epistemológica de la misma; 3) y reformular un programa comparatista que, partiendo de la herencia concernida, dé respuesta al actual estado de cosas.

En primer término convendrá advertir que la práctica de la comparación es un hábito propio o inherente y usual del ser humano en cuanto se abre a la diversidad de lo real, de sí mismo y de otros sujetos. Como dice Alfonso Silván, «el encuentro con lo diferente es lo que permite acreditar el sentido de lo propio»²⁷. Se podría afirmar que cualquier actividad es fundamentalmente comparación, como permite recordar la etimología de la palabra latina *intelligentia*, ya que «*inter-legere* es entrelazar conocimientos en virtud de sus similitudes: *lego* en latín es recoger, ordenar, al tiempo que leer, y todo *lógos*, toda ciencia y discurso, parte de elegir tras una comparación»²⁸. Sin este comparatismo de fondo carecerían de sentido «nociones como tradición, influencia o aculturación, por poner ejemplos claros, ni la historia cultural de Occidente tendría ningún sentido»²⁹. Hasta ahí no surgen en realidad grandes problemas. La cuestión sin embargo es comprender que el comparatismo no es una ciencia sino una metodología compartida por multitud de disciplinas y de manera plena por las de raigambre filológica y, en general, todas las humanísticas y aun buena parte de las físico-naturales.

Como es evidente, toda filología, por ejemplo muy peculiarmente en su labor de traducción, se sirve de modo natural de la comparación como método necesario. No hace falta recurrir a los grandes filólogos del Renacimiento, a Erasmo, o a los del siglo XIX alemán, ya muy maduros autores metodológicos, para obtener evidente referencia de ello. Es la culminación de una tradición clásica, y bíblica. «Si existe

²⁷ A. Silván, «Terminología originaria del comparatismo», pág. 29.

²⁸ J. M^a Bellido, «Introducción a la Filosofía comparada», pág. 113.

²⁹ J. López Alós, «La referencia universal del comparatismo literario. Una aproximación histórico-conceptual», pág. 354.

un libro de la antigüedad con un gran pasado de lectura, exégesis y traductografía, un libro que ha arraigado y condicionado intensamente la cultura occidental, ése es sin duda La Biblia»³⁰. La edición trilingüe de la Vulgata de San Jerónimo muestra el claro contorno de determinados tratamientos. O, en otro caso, recuérdese el célebre acontecimiento que procuró la llamada «Piedra de Rosetta», un fragmento de una antigua estela egipcia del 196 a. C., en tres escrituras distintas, descifradas por Champolion gracias a una aplicación comparatista. Probablemente sea por completo innecesario este tipo de ejemplificación como recordatorio, pero nótese asimismo, de manera más teórica que empírica, cómo la más antigua Retórica, la *techne*, representa un claro ejemplo de aplicación de un criterio interdisciplinar y conducido a una causa final. Véase cómo, en otro sentido, la dialéctica platónica hace partícipe al lector de la búsqueda socrática de la verdad contrastando los argumentos y refutaciones. Recuerda Jesús G. Maestro que la idea de comparación remite al concepto de *symploké* dado en los materiales literarios que aparece en el *Sofista*. Con dicho término se «designa la *ontología dialéctica* (unas ideas están relacionadas con otras, pero no hay ninguna que esté aislada por completo, ni tampoco ninguna a la que estén subordinadas todas las demás). Según Platón, si todo estuviera relacionado con todo (monismo armónico) o nada estuviera relacionado con nada (atomismo megárico), el conocimiento sería imposible» (*Sofista* 251e, 255a, 259c-e, 260b)³¹.

Es evidente que la comparación ha estado presente en los comienzos de la actividad intelectual humana. Sin embargo, aquí nos interesan dos puntos fundamentales. De una parte, cómo ha sido estudiado ese método de comparación y en qué momento se articula la definición teórica de la metodología comparatista propiamente dicha. De otra parte, la consideración de la comparación como un método de investigación. Curiosamente, hay

³⁰ E. Zarzo, «La cuestión bíblica: traductología y comparatismo», pág. 313.

³¹ J. G. Maestro «La Literatura Comparada según el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura», pág. 517.

quienes han llegado a creer que el comparatismo propiamente dicho nace con la creación de las cátedras universitarias. A partir de ahí la trama académica ha conducido a múltiples errores, quizás por esto explicables; pero en todo caso quede constancia de que la primera cátedra con el título de Literatura Comparada fue italiana, como después se indicará.

Metodologías comparatistas y Literatura comparada aborda ambos problemas, entre otras muchas cuestiones teóricas y metodológicas de las que aquí, más allá de las centrales, sólo muy parcialmente podremos dar cuenta. En primer lugar, la obra afirma que la comparación no resuelve la autonomía de una disciplina, sino tan sólo una metodología fundamental aplicable, como ha quedado dicho, a un conjunto amplísimo de campos y objetos, tanto literarios como no, tanto jurídicos como educativos, tanto anatómicos como biológicos... La ciencia literaria es metodológicamente comparatista, como explicará ya técnicamente más adelante Aullón de Haro, y lo es en el conjunto de criterios de su serie disciplinaria según lo establecido por la ciencia real, se trate del criterio historiográfico (Historia de la Literatura), el teórico-descriptivo-programático (Teoría de la Literatura) o el crítico aplicativo (Crítica literaria). (Idéntica distinción se ha de hacer respecto de la ciencia lingüística. De ahí que en los mundos románico y germánico con frecuencia se denomine Comparatística a ese conjunto de dos series filológicas). En segundo lugar, que el primer desarrollo de definición de la metodología comparatista se encuentran en el campo literario, concretamente en un gran clásico, en un texto de éste sorprendentemente olvidado: *Carta a Pompeyo Gémino*, de Dionisio de Halicarnaso. A partir de esta determinación fundamental de origen, *Metodologías Comparatistas...* reconstruye toda una tradición comparatista, que no es sino una especificación humanística, que alcanza literariamente hasta el siglo XVIII con la obra capital de Juan Andrés (quien dibuja el todo disciplinario y de culturas, alcanzando la asiática), y lingüísticamente con Lorenzo Hervás. En lo que sigue, se examina el más tupido siglo XIX.

Es interesante observar cómo Juan Andrés es progresivamente conducido al silencio en la obra de un comparatista reconocido como Van Tieghem al establecerse en la cátedra. Algo similar sucederá con Lorenzo Hervás, decididamente en la cultura anglosajona, pese a la presencia de Max Müller, hasta el punto de que *comparative method*, *comparative literature* y *comparative linguistics*, conceptos anglosajones desde los cuales se actúa como si no existiese la Historia, pueden tomarse como contrarios de «método comparatista», «literatura comparada» y «lingüística comparada». Pero más allá de tergiversaciones, la actualidad de la cuestión adquiere nueva evidencia, pues en nuestra época el fenómeno de la globalización exige una amplia visión comparatista de los objetos que el silenciamiento de la tradición y sus fundamentos conducen a la deriva de un neopositivismo que de principio renuncia a la perspectiva e interpretación humanística de los hechos, seleccionando tan sólo aquellos aspectos de los objetos susceptibles de tratamiento meramente formal y, por qué no decirlo, frecuentemente *superficial*. Un pre-juicio que por mor de cientificismo se instala en la pseudociencia y cuyas escasas conclusiones empiezan a motivar el rechazo de muchos, o al menos de quienes no han huido hacia el ámbito de los sociologismos actuales, ámbito depredador de las ciencias humanas y ámbito de aceptación de la inercia del mercado y la electrónica como realidades incontrovertibles de un mundo globalizado que no requiere de ningún otro fundamento.

Metodologías comparatistas... se articula en dos partes, ambas precedidas de sendos artículos del editor del libro. En el primero, «Metodologías y Comparatismo»³², se exponen la teoría epistemológica general del comparatismo y los criterios de aplicabilidad a las Ciencias Humanas y por extensión a las Sociales e incluso a otras Ciencias Naturales en la medida en que tienen implicaciones humanísticas, como es el caso de la Bioética y la Medicina, y especialmente si se toma en cuenta el tratamiento que éstas reciben en Asia. En el segundo, «Teoría de la Literatura

³² P. Aullón de Haro, «Metodologías y Comparatismo», págs. 15-28.

Comparada y universalidad»³³, ceñido al campo teórico tradicional de la comparación, a la Comparatística filológica, la Literatura y la Lingüística, expone el problema de la definición teórica a lo largo de la historia, comenzando por Dionisio de Halicarnaso.

Tras esa introducción general, la primera parte se dedica a la metodología comparatista en relación con las Ciencias humanas y sociales, estudiándose el origen de la terminología comparatista (Silván), la imagología (Pageaux), la historia del estudio de las religiones comparadas (Pikaza), Lingüística (Juan Luis Jiménez), Filosofía comparada y, de forma similar, otros campos como la Educación, la Psicología, la museología (Portús), la Bioética (Pérez Herránz), el derecho comparado (Serra) y las relaciones del Derecho con la Literatura (Amaya), Industrias culturales (Raúl Rodríguez), Metodologías digitales (Varela Pose), el comparatismo en Japón (Falero), Filipinas (Zialcita) y Asia en general (Cho Dong-il), la éfrasis y la visión del problema por parte de las enciclopedias modernas y algún autor de referencia como Jucquois. La segunda parte, según se desprende del título de la obra, es la dedicada monográficamente a la Literatura comparada, sin duda el campo emblemático del comparatismo. Aquí se tratan la labor filológica y sus problemáticas, la traductología, la exégesis bíblica, las diferencias lingüísticas y culturales, la tradición clásica (Mesa), las relaciones de la Literatura con sus procedimientos, así la Tematología (León), la Métrica (Utrera), y con otras artes, esto es la Música (Llobet), el cine (Bowie), la fotografía (Mira), pero también se determinan y recorren lugares imprescindibles y no usual o adecuadamente examinados: así el comparatismo en Rusia a través de Veselovski (Timoshenko), Andrés y Van Tieghem (Corbí), Chequia (Corachán), Adrián Marino y Francia (Sirvent), la Alemania reciente (Hernández Ariza y Martí Marco) e Italia y en particular Benedetto Croce (Chiapello) y Cioranescu (Voicu-Brey), y otras aportaciones de resituación valiosa e incluso novedosa a propósito de Filipinas (Donoso) y África (Álvarez Méndez). Todo

³³ P. Aullón de Haro, «Teoría de la Literatura Comparada y Universalidad», págs. 291-311.

ello hace patente el proyecto de universalidad que se propone y las dimensiones asumidas del objeto, sobre el cual se hace valer la idea de la distancia en el tiempo y el espacio, dentro de los límites de adecuación, como valor comparatista. Pero veamos cuáles serían a nuestro juicio los aspectos de más relieve examinados en la obra.

A diferencia de las Ciencias físico-naturales, tendentes al reduccionismo, las humanísticas se caracterizan por su tendencia a integrar saberes, en razón de la naturaleza de su objeto. El siglo xx sin embargo, la mitificación del progreso y la ciencia experimental, hizo creer absurdamente a muchos que el método de ésta debía ser reproducido por las ciencias humanas a fin de obtener logros semejantes. De ahí el gran problema, y «el gran problema reside en el reduccionismo que los positivismos, especialmente el estructural-formalismo, transformando los objetos, aislándolos de la realidad y de la historia, ejecutaron»³⁴. De ahí la importancia de construir de una vez el método comparatista sobre objeto humanístico en tanto distintivo de las ciencias humanas.

El comparatismo, como ha quedado dicho, se encuentra latente en la tradición literaria greco-romana: es el «parangón» cultural greco-latino. También el esquema reduplicado de comparación Homero/la Biblia. En cualquier caso, la primera definición de una base técnico comparatista aparece argumentada en la *Carta a Pompeyo Gémino* de Dionisio de Halicarnaso, la cual, sobre la discusión de los textos platónicos, un concepto amplio de literatura que abarca pues la prosa ensayística, plantea y ejecuta por primera vez la idea metodológica comparatista. Es justamente ahí, el texto *nunca leído* del de Halicarnaso, el padre de la Crítica literaria, tan distinguido por Juan Andrés y la tradición humanística, donde aparece la cita que encabeza *Metodologías comparatistas y Literatura comparada*: «el mejor método de investigación es la comparación». Aullón de Haro hace reconstrucción del desarrollo de la línea europea comparatista: Macrobio, propulsor del parangón en

³⁴ P. Aullón de Haro, «Metodologías y Comparatismo», pág. 16.

las *Saturnales*, Dante y su consideración de la poesía universal..., Vico, William Jones, Alcalá Galiano, los filólogos Franz Bopp y Max Müller, quien reconoce la base original imprescindible creada por el *Catálogo de las lenguas* de Lorenzo Hervás. La estricta línea de la Literatura comparada es aquella que sobre la base del de Halicarnaso se constituye mediante tres eslabones sucesivos autoconscientes y en permanente remisión: Scalígero, Morhof y Juan Andrés. Son los tres estadios progresivos desde la monografía comparatista greco-latina a la europea alemana y la universal hispano-italiana de Andrés, quien «crea en Italia a finales del siglo XVIII, mediante *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura* (1782-1799), la Literatura comparada en su extensa dimensión historiográfica de literatura general, de historia de las ciencias y las letras, formulada como culmen comparatista de la Literatura Universal en el marco de la historia de la cultura definida histórico-geográficamente por el eje total Oriente/Occidente. Andrés establece y extrapola las formulaciones del parangón como método generalizado de interpretación de relaciones extendido al conjunto de la literatura en el marco universal de todas las culturas y en todas sus épocas. Ello significa la creación de la Literatura comparada de cuerpo entero»³⁵.

Así se cumple la creación del comparatismo como Historia de la literatura universal y comparada. Arrancando de la aceptación de la *Enciclopedia* pero justamente para ejecutar el proyecto historiográfico que ésta consideraba irrealizable, parte del reconocimiento de la tradición árabe como línea de transmisión cultural mediterránea hasta por otra parte llegar al extremo asiático. Establece así una eficiente y detallada dinámica destinada a describir el sentido de la evolución histórica y dar respuesta a importantes cuestiones de su tiempo, como la formación carolingia y europea, el supuesto predominio bizantino para lengua griega y el Renacimiento florentino, la valoración del humanismo renacentista, etc. Todo ello, además, dentro de un marco regido por el buen juicio, la ausencia de partidismo

³⁵ P. Aullón de Haro, «Teoría de la Literatura Comparada y Universalidad», pág. 297.

y un punto de vista cristiano, el del humanismo cristiano, nunca beligerante con otras culturas.

La importancia de la obra de Andrés junto a la de Hervás, a las cuales se ha de sumar la del matemático, musicólogo y teórico comparatista Antonio Eximeno, amigo de ambos y también jesuita expulso en Italia, lleva a Aullón de Haro a proponer la denominación de «Escuela universalista española del s. XVIII», otorgando efectiva entidad terminológica al gran núcleo ideador del comparatismo moderno, también núcleo de una tradición hispano-italiana en apariencia discontinua, pero constante según históricamente se demuestra a través de la estela contemporánea de Croce, actualmente sometida a revisión.

También queda subrayado el hecho de que en el XIX alemán, Schleiermacher, el padre de la Hermenéutica, enunció para su método criterios comparatistas al parecer nunca aducidos. En referencia a la Estética, como teoría de las artes que es y por tanto asunción como único de un objeto múltiple, es de advertir la interior lógica comparatista de tal objeto. Así lo ejerce de forma implícita el poshegeliano «Eduard von Hartmann, creador aún no reconocido de la culminación de los géneros literarios así como de la Estética comparada en sentido interno, pues en sentido externo atañe a las grandes relaciones interculturales»³⁶. Pues bien, durante el último cuarto del siglo XX abundan las propuestas teóricas relativas a la Crítica literaria explícitamente integradoras, pero sobre todo desde un punto de vista disciplinario y la asunción de una perspectiva de convergencia filológica, psicológica y sociológica. Es obvio que esta postura interdisciplinaria «fue anticipada por Schleiermacher a propósito de la Hermenéutica y por Menéndez Pelayo a propósito de la Crítica literaria»³⁷.

Con todo, es de destacar cómo, a pesar de lo evidente del uso del método comparatista por parte de las ciencias en general y de las humanas en particular, es muy escasa la producción teórica o metateórica de contenido

³⁶ P. Aullón de Haro, pág. 17. Véase también, *Idem*, «La estética literaria de Eduard von Hartmann. La Filosofía de lo Bello», *Analecta Malacitana*, xxiv, 2-2001, págs. 357-380.

³⁷ *Loc. cit.*, pág. 18.

comparatista. Así se observa cuando en perspectivas históricas de alcance como la de Jucquois, pese a tratar la cuestión comparatista a propósito de las Ciencias humanas en general desconoce tanto la trascendencia de este método para las Ciencias físico-naturales al igual que la importancia del parangón greco-latino y la tradición que va de Dionisio de Halicarnaso hasta Juan Andrés. Aún más triste e influyente sin duda fue la omisión en que incurrió, sin más explicación para ello que nunca haber mirado de frente a Italia, Friedrich Meinecke, el historiador del historicismo.

Si las cátedras, tan celebradas en el ámbito francés como exhibición del dominio de su cultura, representaron sin duda la expansión institucional académica del comparatismo desde finales del XIX, y progresivamente en Norteamérica, es de reconocer que significaron asimismo el establecimiento no sólo de centros de investigación sino también de poder y manipulación académica con ambición internacionalizada. Así el comparatismo vino a desempeñar a veces y aun de manera encubierta algo que podía devenir lo contrario de su espíritu. Y así también se ha querido minimizar y hasta ocultar (e incluso se han manipulado textos para ello, su intencionalidad e incluso la letra), el hecho de que la constitución de la primera cátedra de Literatura comparada es la instituida en Italia en 1861 por Francesco de Sanctis. Al fin esto no es sino reflejo natural de una tradición humanística que culmina en ese país mediante la obra de Juan Andrés, originalmente publicada en italiano, en Parma, y sucesivamente en Roma, Venecia, etc., hasta seis veces y en múltiples ediciones y subsiguientes compendios casi durante un siglo.

La herencia de las cátedras del siglo XX ha sido reducida una vez sustraída la merma operada por la deconstrucción y el sociologismo antihumanístico compensador de la rigidez y falacia del estructural-formalismo ya en completa decadencia durante las dos últimas décadas de la pasada centuria. Entrado el siglo XXI y en pleno proceso de globalización, la extensión de la tecnología digital ha facilitado el acceso a todo tipo de información e inmediatez antes inimaginables. Esto pareciera una base extraordinaria para una avanzada

implantación comparatista, pero en realidad lo que principalmente demuestra es una gran carencia. Ante tal apertura de campo, parte de la investigación se ha decantado, sobre todo en el ámbito anglosajón (*Humanities Computing*) y de forma paralela en Italia, a superaciones del objeto humanístico por aquello que no es sino un mero instrumento, filológicamente en realidad sólo rentabilizable en los dominios de aplicación léxica y de crítica textual o de formulación cuantitativista. Podría decirse también que las grandes construcciones comparatistas contemporáneas, su herencia, como en los casos de Cassirer, von Glasenapp, Curtius o Jung, continúan vivas, y que la sutileza de Blumenberg ha compensado a comienzos del siglo XXI otras carencias. Pero el panorama de los países avanzados resulta académicamente desolador para el pensamiento crítico: una sociedad occidental en gran medida mermada por el sometimiento al consumismo, la superficialidad cultural, la suplantación del estudio por la gestión burocrática y el triunfo del abandono crítica como principio de la actividad universitaria.

Otro aspecto que debemos destacar es el de la reformulación programática, es decir, el doble problema de los «términos de la comparación» y la universalidad³⁸.

Asumido que el comparatismo no es una disciplina sino una metodología al servicio de las diferentes disciplinas, así también es preciso afirmar, según quedó dicho, que la Literatura comparada no es una disciplina autónoma, si bien la existencia de cátedras universitarias con esa denominación, y cierta política académica y cultural de ciertos países durante el siglo XX, haya podido confundir a no pocos. No resultaría extraño deducir que ante la gran Filología comparada del siglo XIX, predominantemente alemana, el comparatismo literario francés para sobreponerse hubiera reaccionado ante la tradición literaria comparatista hispano-italiana simplemente dejándola de lado y, por otra parte, ante la universalidad de la Filología alemana del siglo XIX, desplazando el eje Occidente-Oriente a otros términos de comparación más próximos. Esto explica que Adrián Marino, rumano en este

³⁸ P. Aullón de Haro, págs. 291-311.

caso integrado a la postura oficial francesa, se pregunte ya en el último cuarto del siglo xx sobre la necesidad de que el objeto comparatista alcance a Asia. Si a esto se suma la actitud de denostar la tradición anterior a la Segunda Guerra Mundial, llegamos a un legado reciente de Literatura comparada realmente mermada en su objeto y por tanto también en la posibilidad de su método.

El primer problema que debe salvar el programa comparatista consiste en determinar con claridad es el del establecimiento de los términos de la comparación de un modo adecuado para una relación efectiva y productiva desde el punto de vista de la investigación. Como es sabido, no es paradójico que a mayor distancia (en lugar, tiempo, cultura, género literario, etc.), salvaguardando el pertinente vínculo de conexión, claro está, mayor virtualidad comparatista. Ahora bien, esto debe ser eficientemente explicado respecto de la constitución del objeto de estudio. En *Metodologías comparatistas...* Se da respuesta a este problema mediante una formulación epistemológica de los términos de la comparación: «En toda operación comparatista han de existir, en primer lugar, 'entidades' o términos mayores a relacionar o comparar (las civilizaciones, cuya inherencia representa a su vez estructura subsistente, las artes, las literaturas, las disciplinas y religiones u otras entidades relevantemente determinables), y en el marco de éstas entidades o términos mayores, a su vez, los multiplicables términos menores que se subsumen; y, en segundo lugar, 'modos' de relación comparatista entre dichas entidades. El vínculo que críticamente se establece entre las entidades en tanto que términos de la comparación, podrá ser, ciertamente, no sólo *de facto* sino también, como algunos han mantenido, *por analogía*, según resulta de la especificación de correspondencias no causales sino de mera discriminación teórica relacional, todo lo cual determina la naturaleza de las premisas y las operaciones de la investigación. A este punto corresponde la delimitación y construcción del objeto de estudio, siendo la clave evaluativa, como no podía ser de otro modo, que se trate de un objeto bien o mal constituido.

Descrito lo anterior, procederá, pues, discriminar ahora entre: 1) *entidades* como *lugares* y 2) *modos* como *procedimientos* operacionales. Respecto de las entidades o lugares, se trata de aquellos que configuran el *topos* y las esferas o materia comparatista, los 'mayores': Literaturas, Artes, Religiones, Ciencias..., y también, naturalmente, toda delimitación particularizadamente coherente de términos 'menores' dentro de éstos: un género literario o artístico, una serie de obras o una obra, una religión o una disciplina o un concepto teológico o disciplinar. Éste es el horizonte de los términos de la comparación. Los 'modos' internos a dichas entidades ya concretizan una multiplicidad especificativa más técnica: literaria general, traductológica, periodológica, imagológica, conceptual, tematológica, topológica, simbólica, genérica, etc., separada o combinadamente en cualquier posibilidad» (págs. 303-304).

Con ello se pretende no sólo una epistemología sino aspirar a un rearme de la ética y el saber humanísticos. A fin de cuentas, la universalidad se revela como elevación superadora, como sublime. Asumido que la cuestión de fondo es el concepto de universalidad, se hace preciso pensar un intento de reconducir la actual globalización a términos de contenido humanístico. De no ser así, la globalización consistirá en un espacio gigantesco gobernado por las leyes antojadizas del mercado al amparo de la velocidad de la comunicación electrónica y los transportes.

La universalidad es definida por Aullón de Haro «como una disposición al tiempo esencialista y orgánica del hombre y el mundo y cuyo sentido se obtiene de las consecuencias de la adecuación entre la unidad y el todo». En la pluralidad se muestra la unidad: la unidad no es lo contrario de la pluralidad sino el modo en que ésta se muestra como un todo. Ésa es justamente una de las consecuencias lógicas de una relación de comparación bien establecida en sus términos: descubrir tras las diferencias evidentes de la pluralidad los vínculos profundos de la unidad que los sustenta. Una bien entendida universalidad se alejará de la homogeneización hacia la que conduce a marchas forzadas una globalización

gobernada por las leyes del mercado. La relación de universalidad, globalización y comparatismo permite advertir el sentido erróneo de un concepto simplista como es el muy difundido de multiculturalismo.

Metodologías comparatistas y Literatura comparada expone técnicamente y resume algo que era imprescindible y aún no se había llevado a cabo, tanto el concepto propio humanístico y el aspecto conjunto relativo a

las ciencias humanas, como el examen razonado de la tradición comparatista literaria, sus aspectos fundadores, sus hitos y creadores. Los resultados obtenidos constituyen un gran cambio en el estado de cosas de un ámbito intelectual que se ha querido muy influyente a lo largo del siglo xx y que actualmente se encuentra abocado a una realidad irrevocable que se ha dado en llamar Globalización.

Pedro Hernández Verdú